
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00373671 7

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

NÎMES, ARLES,

Orange, Saint-Rémy

MÊME COLLECTION

Paris, par Georges RIAT, 144 gravures.

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.

Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.

Cordoue et Grenade, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 97 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger PEYRE, 85 gravures.

Venise, par Pierre GUSMAN, 130 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 111 gravures.

Ravenne, par Charles DIEHL, 130 gravures.

Constantinople, par H. BARTH, 103 gravures.

Versailles, par André PÉRATÉ, 130 gravures.

Rome (L'Antiquité), par Émile BERTAUX, 135 gravures.

Moscou, par Louis LÉGER, de l'Institut.

EN PRÉPARATION :

Florence, par Charles DIEHL.

Rome (Des catacombes à l'avènement de Jules II), par Émile BERTAUX.

Rome (De l'avènement de Jules II à nos jours), par Émile BERTAUX.

Rouen, par Camille ENLART.

Strasbourg, par H. WELSCHINGER.

Les Villes d'Art célèbres

NÎMES, ARLES,

Orange, Saint-Rémy

PAR

Raymond
ROGER PEYRE
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

NOUVELLE ÉDITION

Ouvrage orné de 86 gravures

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1904

ELEGANTISSIMO ET SAGACISSIMO

RERUM ROMANARUM SCRIPTORI

G. BOISSIER

NEMAUSENSI

HANC ADUMBRATIONEM ROMANÆ PROVINCIÆ

UT VIRO QUI UNUS EFFIGIEM IPSAM

SIBI JURE ET MERITO EXPRIMENDAM

REPETERE POTUIT

REVERENTIÆ ERGO

D. D. D.

auctor

R. PEYRE

AVANT-PROPOS

Cinq groupes artistiques, sans parler de Paris, mettent la France au premier rang dans l'histoire de l'architecture : les monuments romains du bassin du Rhône ; les églises romanes du Centre ; les églises gothiques de la Seine et du Nord ; les châteaux renaissance de la Loire ; les « pompeuses merveilles » de Versailles. Il était naturel que la collection des Villes d'art s'occupât d'abord du plus ancien de ces groupes.

Nous n'avons pas à présenter ici des considérations générales sur ces édifices antiques que chacun connaît au moins de réputation : ces considérations trouveront d'ailleurs leur place en divers endroits du volume. Mais nous devons remercier ceux qui nous ont permis de rendre ce livre plus digne du sujet, plus digne de l'illustre et savant écrivain qui en a accepté la dédicace.

A Nîmes, M. Maruéjol, a bien voulu nous accompagner dans la visite du Musée lapidaire en mettant à notre service sa compétence d'antiquaire et sa connaissance parfaite de la collection dont il est le conservateur. M. Simon, a facilité le mieux du monde nos études dans la bibliothèque municipale.

A Saint-Rémy, M. Marrel nous a servi de guide dans notre exploration à travers la ville et ses environs, appelant notre attention sur des points qui nous auraient échappé. Enfin dans la description d'Arles, M. Lacaze-Duthiers, professeur d'histoire au collège de la ville, a été pour nous un véritable collaborateur. Il y a peu de pages de cette partie du volume

qui ne lui doive quelque indication utile. Nous regrettons seulement que le cadre de cet ouvrage ne nous ait pas permis de profiter davantage de son érudition toujours prête et de son infatigable obligeance.

Novembre 1902.

Une seconde édition nous permet, plus tôt que nous ne l'espérions, d'apporter à ce volume un certain nombre de corrections et de tenir compte de découvertes faites encore tout récemment sur un sol qui ne cesse de fournir des documents à l'archéologie, à l'art et à l'histoire. M. Véran, architecte des monuments historiques pour la ville d'Arles, nous a très aimablement dirigé à travers les chantiers des fouilles qu'il poursuit avec sa science et sa conscience accoutumées. Qu'il reçoive ici l'expression de notre gratitude. Nous devons renouveler aussi nos remerciements à M. Lacaze-Duthiers dont le zèle amical n'a cessé de mettre à notre disposition, avec une générosité parfaite, sa profonde connaissance des antiquités arlésiennes.

1904.



Cliché Bernheim.

Nîmes. — Esplanade, Arènes, Fontaine de Pradier, Palais de Justice.

NIMES

Un illustre géologue signalait, vers le début du dernier siècle, le caractère éminemment social ou sociable du sol français qui, graduellement, en se rapprochant de la frontière, semble annoncer le pays nouveau auquel il va se joindre. La remarque d'Elie de Beaumont est vraie aussi de ce que le travail de l'homme a ajouté à la nature.

Quelle admirable préface à l'Italie antique que nos monuments romains de la région du Rhône ! Nous ne croyons pas que, Rome exceptée, l'Italie elle-même présente un ensemble pareil à celui que nous offrent Nîmes, Arles, Orange, Saint-Rémy, sans parler de Vienne, Fréjus, Riez, Vaison et d'autres régions moins célèbres où revivent encore dans de précieuses ruines la puissance et la gloire du peuple conquérant et civilisateur.

Aucun temple gréco-romain ne l'emporte sur la Maison Carrée; les arènes d'Arles ou de Nîmes sont mieux conservées que le Colisée. Quant au pont du Gard, c'est une œuvre unique au monde[1].

Si nous ajoutons (et le Pont du Gard le prouve particulièrement) que ces merveilles monumentales nous apparaissent sous un ciel éclatant, au milieu d'une nature pittoresque, variée, jamais banale, nous pourrons affirmer que peu de pays méritent plus d'être explorés, qu'il s'agisse d'art ou de paysages, que notre Provence. On pourrait, il est vrai, en dire autant de la France tout entière. S'agit-il même des seuls monuments romains ? des vestiges s'en retrouvent partout sur notre sol, des Alpes aux Pyrénées, de la Méditerranée à l'Atlantique. Ce qui subsiste de ces édifices atteste, mieux que tout autre document, ce que fut la prospérité de la Gaule sous l'Empire et ils nous en donnent une grande idée. « N'oublions pas, dit M. G. Boissier, qu'en général ils ont été construits aux frais des villes qui les possèdent, sans que l'État ait participé à la dépense : ce qui prouve combien la fortune des municipes était alors considérable. Jamais, je crois, ce pays-ci n'a été plus riche, ni mieux administré. »

Mais, nulle part la vérité de cette appréciation n'est plus sensible que dans la région du bas Rhône et il ne faut pas s'en étonner. Elle fut la partie de la Gaule la plus anciennement conquise (*Aquæ Sextiæ*, Aix, était fondée en 122 av. J.-C.) et elle s'assimila la civilisation des vainqueurs avec une rapidité vraiment extraordinaire, puisque dès le temps d'Auguste, des Gaulois d'origine comptaient parmi les écrivains latins les plus estimés[2].

Encore de notre temps, malgré tout ce qui est resté debout, malgré tout ce qui a été découvert ou détruit, malgré les colonnes et les pierres taillées qui ont été transportées au loin[3], il n'est pas d'années où l'on ne rencontre, dans ce sol si fouillé, des mosaïques, des sculptures ou des débris d'anciens édifices. Aussi ne saurait-on trop féliciter la municipalité de Nîmes d'avoir pris soin par une clause du traité passé avec les

[1] « Le midi (de la France) est déjà si beau, si grand et si romain, que Rome paraît moins grande et moins belle à qui a vu le Midi ». (Alexandre Dumas. *Impressions de voyage. Midi de la France.*)

[2] Dominitius Afer, le maître de Quintilien, né était à Nîmes en 16 avant J.-C. — Nîmes ayant reçu sous Auguste une colonie, prit le nom de *Colonia Augusta Nemausus.* Toutes les colonies romaines devaient se rattacher à une des anciennes tribus de la ville de Rome. Nîmes comptait dans la tribu *Voltinia.*

[3] Comme cela eut lieu au début de IXe siècle lors de la construction du monastère de Saint-Guilhem-du-Désert dans les gorges de l'Hérault.

entrepreneurs des nouvelles rues, de réserver à la ville la propriété de tous les objets d'art où d'intérêt historique trouvés pendant les travaux.

Peu de cités se présentent au voyageur sous un aspect plus grandiose que Nîmes lorsque, du haut du viaduc où arrivent les trains, on aperçoit



Cliché Bernheim.

Arènes. Vue sur le grand axe.

ses vastes avenues bien ombragées, encadrées de constructions régulières et, à l'horizon, les collines aux lignes nobles sur lesquelles se dresse la silhouette énigmatique de la Tour Magne. Il semble que Daudet ait pensé à cet aspect de Nîmes, lorsque parlant dans son *Numa Roumestan* de la ville d'Aps, nom choisi par lui pour détourner les applications trop précises, il nous la montre groupant ses monuments au pied de la vieille tour des Antonins, comme un troupeau de bœufs se groupe en pleine campagne autour du plus vieux taureau pour faire tête au vent [1].

Un magnifique boulevard conduit de la gare à l'Esplanade où s'élève

[1] Aps n'est pas un nom inventé ; c'est une petite ville de l'Ardèche. C'est même une ancienne ville romaine *Alba Augusta* capitale des Helvii ; mais elle ne contient plus que des vestiges antiques peu importants.

la fontaine monumentale de Pradier. Nous y reviendrons. Mais on a hâte d'arriver aux monuments romains, et bientôt apparaît la courbe des Arènes, De tous les amphithéâtres romains, c'est celui qui a le moins souffert du temps et des hommes. C'est aussi l'un des plus vastes : il pouvait contenir près de 23 000 spectateurs. Cela suffit à attester qu'elle était alors l'état



Cliché Bernheim.

Arènes. Vue sur le petit axe.

florissant de la ville. Strabon, qui vivait au temps d'Auguste, nous dit que, si elle était inférieure à Narbonne pour l'importance commerciale et le mouvement des étrangers, elle l'emportait au point de vue politique et par la haute société qui s'y trouvait. Elle commandait à quatre-vingt-quatre bourgs qui lui payaient tribut. Ville de noblesse et de grande bourgeoisie, Nîmes jouissait du droit latin, et ceux de ses habitants qui avaient exercé les magistratures municipales importantes obtenaient le droit de cité romaine et devenaient des personnages. Si Nîmes était déjà une cité brillante au début de l'ère chrétienne, sa prospérité et son éclat ne pouvaient manquer de grandir au siècle suivant, au temps des Antonins, lorsque se développait partout la vie provinciale ; d'autant plus que l'empereur qui a donné son nom à la dynastie était par sa famille origi-

naire de Nîmes. Aussi est-il juste d'attribuer aux Antonins la construction des Arènes, et le style de l'architecture qui indique la première moitié du IIe siècle après J.-C. confirme cette attribution. Ces arènes ont subi bien des vicissitudes. Les Wisigoths maîtres du pays (472) y construisirent une forteresse. Elle servit depuis aux Sarrasins. Aussi Charles-Martel, après les en



Cliché Bernheim.

Arènes. Intérieur.

avoir expulsés, y mit-il le feu ; mais les grandes masses de la maçonnerie furent à peine atteintes. La citadelle fut réparée par les comtes de Nîmes et il y eut pour la garder des « chevaliers des arènes ». Durant le moyen âge, tout un quartier de la ville, une sorte de bourg distinct s'y était constitué. Une population de deux mille âmes s'était logée, soit directement dans les galeries et sous les arcades, élevant des murs de séparation et bouchant une partie des ouvertures avec les débris des pierres voisines, soit dans de véritables maisons appuyées sur les gradins comme sur des terrasses découpées au flanc d'une colline. L'église de la paroisse, Saint-Martin des Arènes, avait été aménagée dans une partie de la galerie du premier étage où son emplacement est encore signalé par des cloisons fermant deux de ses arcades et percées de fenêtres romanes.

C'est avec raison que, malgré tous les efforts qui ont été faits pour rendre aux arènes leur aspect romain, la Commission des Monuments historiques a réservé ce souvenir du XIe siècle.

L'amphithéâtre de Nîmes, a, comme tous les amphithéâtres connus, la forme elliptique. Le grand axe, orienté du nord-ouest au sud-est a $133^{m},38$, le petit axe $104^{m},40$; le périmètre $364^{m},82$. L'extérieur, haut de $21^{m},11$ est divisé en deux étages composés chacun de 60 arcades. Les arcades de l'étage inférieur sont séparées par des pilastres toscans de $0^{m},60$ de face, celles de l'étage supérieur par des colonnes doriques engagées. L'attique du sommet porte 120 consoles saillantes percées de trous ronds où s'engageaient les mâts destinés à porter le *velarium;* elles sont placées à égale distance deux par deux. Le grand diamètre intérieur de l'arène proprement dite mesure $69^{m},14$, le petit $38^{m},34$. On peut s'étonner que nous ne trouvions que des nombres fractionnaires. Cela tient à notre système de mensuration ; car tous ces chiffres correspondent à un nombre exact de pieds romains, sauf le périmètre (1230 pieds romains, 10 pouces).

Lorsque, à partir de 1809, on a déblayé l'intérieur de l'édifice, on a reconnu que les constructions parasites n'avaient pas fait tout le mal qu'on aurait pu craindre. On a retrouvé, par grandes parties et jusque dans le détail, tous les éléments qui composaient un amphithéâtre antique. D'abord autour de l'arène le *podium*, plate-forme assez élevée entourée d'un mur pour mettre les spectateurs des premiers rangs à l'abri des risques des combats de bêtes féroces ou du coup mal dirigé d'un gladiateur. Le mur du *podium* de Nîmes avait $2^{m},40$ de haut ; il était uni et lisse pour que l'ongle des animaux, qui voudraient en tenter l'escalade, ne pût qu'y glisser [1]. Au-dessus du *podium* se développaient trente-quatre rangs de gradins divisés en quatre zones. La première zone appelée aussi *podium* (entre le mur fermant l'arène et un autre mur de $1^{m},66$ de haut) ne comprenait, quoiqu'elle fut de plus petit rayon, que quatre gradins. « Elle était, dit M. Hipp. Bazin, divisée en un certain nombre de loges par des cloisons dont on voit encore les points d'attache. Le *podium* comprenait les places d'honneur. A Nîmes, non seulement les magistrats et les principaux sénateurs y avaient leurs sièges réservés, mais aussi les corporations importantes de la cité ou des régions voisines dont les noms

[1] Peut-être cependant, comme quelques-uns l'ont soutenu, n'y eut-il pas de combats de bêtes féroces à Nimes, l'on se serait contenté d'y donner, outre des combats de gladiateurs, des chasses au cerf et au sanglier. Ceux qui défendent cette opinion se fondent sur le peu de hauteur du mur du *podium*.

étaient inscrits sur la moulure couronnant cette première enceinte. » Des



Arènes. Galerie du rez-de-chaussée.

fragments de cette moulure ont été conservés. On lit sur l'un d'entre eux :

N. RHOD. ET ARAR. XL DDDN.

c'est-à-dire : *Aux Nautes du Rhône et de la Saône 40 places données par décret des décurions de Nîmes.* Une autre inscription, nous apprend qu'un honneur analogue (25 places) avait été accordé aux Nautes de l'Ouvèze et de l'Ardèche. Nous doutons qu'aujourd'hui la navigation de ces deux cours d'eau fut assez active pour que ses bateliers puissent former une corporation et une corporation digne d'un tel honneur. Au-dessus du *polium* viennent trois étages de gradins et de balcons (*mœniana*) dont le plus élevé était destiné au bas peuple et aux esclaves. A Nîmes les places n'étaient pas, à ce qu'il semble, numérotées comme à Pompéï mais marquées par deux traits gravés sur la pierre. Ces détails, si curieux qu'ils soient, frappent plus l'esprit que les yeux. Mais le regard aime à se perdre sous ces hautes galeries voûtées du rez-de-chaussée dont les travées tournantes semblent fuir devant vous et vous entraîner dans un mouvement sans fin ; — sous les galeries plus basses mais plus belles encore du deuxième étage couvertes par un plafond de pierres énormes qui d'un seul bloc, à la façon pharaonique, en mesurent toute la largeur ; — dans ces escaliers multiples, dans ces vingt-quatre vomitoires qui permettaient, en cas d'accident ou d'orage, d'évacuer la foule en quelques minutes.

Si on voulait étudier complètement le plan, la technique, le système d'ornementation de cette construction immense, un volume ne suffirait pas, et aussi bien aurions-nous à répéter ce qui a été dit tant de fois au sujet du Colisée. Mais nous ne pouvons nous dispenser d'appeler l'attention sur le talent et l'ingéniosité avec laquelle l'architecte a ménagé les corridors d'accès, et sur sa préoccupation de rendre l'entrée et la sortie commodes et rapides. « Il n'est pas possible, dit avec raison M. Hipp. Bazin, d'atteindre un plus haut degré de perfection. Les spectateurs arrivaient à leur place par des portes ou vomitoires et à ces vomitoires par des passages qui étaient reliés à cinq galeries concentriques logées dans l'épaisseur de la maçonnerie. Le rez-de-chaussée en a deux, l'une extérieure, l'autre intérieure et celle-ci assez basse pour qu'on ait pu au-dessus d'elle en établir une autre qui atteint à peine en hauteur la voûte de la galerie extérieure, nous l'appellerons pour ce motif galerie d'entresol. Au-dessus de la galerie extérieure du rez-de-chaussée se développe la galerie du premier étage, surmontée elle-même d'une dernière galerie de moindre importance au second étage. » Ces explications, jointes à la vue du monument et lues sur place, permettent de se rendre compte « du système en apparence assez compliqué des escaliers qui joignent les galeries les unes aux autres et les galeries aux gradins ». Il y aurait non moins à admirer dans les dispositions prises, soit pour assurer l'écoulement rapide des eaux

de pluie qui tombent rarement à Nîmes mais parfois avec une violence extrême, soit au contraire pour amener les eaux destinées à transformer l'arène en un lac où se donnaient des naumachies. Il faudrait remarquer, dans les deux cas, les précautions prises, dans la disposition des conduites et le choix des matériaux pour empêcher toute infiltration. D'ailleurs la



Arènes. Galerie du premier étage.

machinerie du plancher ne servait pas aux seules naumachies : on a retrouvé un des contrepoids qui mouvaient les trappes de ce plancher pour quelque scène à spectacle : il ne pèse pas moins de 44 kilogrammes. Signalons enfin une pierre calcaire trouvée également dans le sous-sol et qui porte ces mots :

F. CRISPUS
REBURRUS
FECIT

C'est sans doute un des architectes ou entrepreneurs du monument.

D'autres documents épigraphiques conservés au musée lapidaire attestent l'importance des combats qui y furent donnés ; ce sont des inscriptions funéraires qui nous montrent que des gladiateurs étaient établis dans le pays

et que ce n'étaient pas seulement des troupes de passage qui paraissaient dans l'arène. La fonction de ces spécialistes qui s'ingéniaient à varier l'art de tuer y est indiquée avec soin ainsi que le nombre de leurs victoires.

Voici le *Thræx* (le Thrace) qui, armé d'une courte épée, d'un bouclier rond et d'un casque, combat contre un adversaire armé de même. Voici le *rétiaire* qui, un filet d'une main et un trident de l'autre, mais sans armes défensives, poursuit le *myrmillo* portant seulement une épée, mais protégé par sa cuirasse, son bouclier, ses jambières et son casque.

Les inscriptions de Nîmes ne nous ont pas signalé de *laquéateurs*, (combattant l'un contre l'autre avec des lacets); ni de *dimachaires*, ni de *gladiateurs équestres*. On ne peut conclure de ce fait qu'on n'en ait pas vu dans les arènes de Nîmes, d'autant mieux qu'ils étaient plus rarement employés. Les dimachaires surtout qui, sans armes défensives, mais portant une épée de chaque main, cherchaient plutôt à tuer qu'à se défendre revenaient fort cher aux entrepreneurs de spectacles. Un gladiateur bien instruit représentait un capital important et ce n'était pas sans mélancolie, en songeant à sa bourse, que le soir venu le maître comptait ses morts, soit ceux qui avaient été tués sur le coup, soit ceux qui, grièvement blessés et ne valant pas la peine d'être guéris, étaient achevés à coup de maillet dans le « spoliaire ». Un combat de gladiateur constituait donc des émotions et des dépenses auprès desquelles les courses de taureaux les plus luxueuses sont vraiment peu de chose. On éprouve à lire les noms de ces gladiateurs non loin de l'arène où ils ont combattu, une impression singulière, évocation d'un passé tragique. La plupart sont morts avant vingt-cinq ans tués dans l'arène, comme ils en avaient tué d'autres. Et cependant ils étaient aimés ; ils avaient une famille. Ce sont leurs femmes, aux doux noms de Sperata ou d'Optata, c'est leur professeur Lucius Sestius Latinus qui ont fait les frais de leur tombeau.

Si les Arènes nous donnent surtout la sensation de la grandeur romaine, la « Maison Carrée » complète l'idée que nous devons nous faire d'une civilisation qui savait allier l'élégance à la force. La Maison Carrée, le plus populaire des monuments antiques de notre sol, est peut-être l'œuvre la plus parfaite que nous ait léguée l'architecture gréco-romaine, édifice où apparaît dans tout son jour ce souci de la « divine proportion » que les Romains avaient hérité des Grecs, lorsqu'ils reprenaient à leur tour les types que ce peuple, artiste entre tous, avaient créés. Ce souci ne se montre pas seulement dans le rapport des parties entre elles ; mais dans les dimensions adoptées. Plus petit, il risquerait de paraître mesquin ; plus

grand, on saisirait moins bien l'ensemble de sa « magique harmonie ».

La Maison Carrée forme un rectangle de 26^{m},32 de long sur 13^{m},55 de large. Ses colonnes sont corinthiennes et ont 7^{m},16 de haut. C'est un temple pseudopériptère, c'est-à-dire que, sauf au péristyle, les colonnes au lieu de former galerie autour de l'édifice sont engagées dans les murs de la *cella* ou sanctuaire, ce qui permet d'augmenter les dimensions de ce



Cliché Févrot.

Maison Carrée.

sanctuaire, sans changer les dimensions de l'ensemble. Vingt de ces colonnes sur trente sont ainsi prises à moitié dans la maçonnerie; six forment la façade; les quatre autres, deux de chaque côté supportent le péristyle. Le monument s'élève sur un stylobate qui lui sert comme de piédestal et l'on accède à la porte d'entrée par un escalier de quinze marches. Cette porte de 7^{m},14 de haut sur 3^{m},24 est couronnée par une architrave très saillante que supportent deux consoles richement sculptées.

La sculpture décorative de la Maison Carrée est justement célèbre. On y voit avec quel soin et quelle fermeté les ornemanistes romains fouillaient la pierre, accentuaient les reliefs, faisaient saillir les lignes principales, et, par la profondeur à laquelle ils creusaient, comme par la précision de

leur ciseau, faisaient intervenir les jeux d'ombre au milieu du dessin le plus pur. C'est ainsi que sans parler des têtes de lion qui supportent la corniche, la disposition des rinceaux qui courent le long de l'entablement nous apparaît, malgré la distance du sol, dans une netteté parfaite, sans froideur ni sécheresse. Certains fragments de ce genre qu'on peut voir de près au musée lapidaire nous montrent que, même pour des motifs destinés à être placés à plusieurs mètres du spectateur, l'artiste prenait souvent la peine, par exemple, d'isoler la feuille ou la branche de la pierre qu'il sculptait, de façon qu'elle n'y restât attachée que par un côté ou même seulement par quelques points de ses courbures.

La Maison Carrée était comprise dans un ensemble architectural dont il a été possible de déterminer à peu près les dimensions. Elle se trouvait au fond d'une grande place qui se prolongeait vers le nord jusqu'au point où s'élève aujourd'hui la statue d'Antonin. Tout autour, à 16 mètres environ du mur du temple s'élevait un portique formé de colonnes de $7^{m},60$ de haut et de $0^{m},73$ de diamètre, avec un entrecolonnement de 3 mètres. Une voie romaine qui passait derrière la Maison Carrée, avait obligé de donner de ce côté au portique une forme cintrée. Divers débris de ces constructions ont été conservés et placés avec raison dans la cour même de la Maison Carrée. On y remarque surtout de ces magnifiques guirlandes de fruits ou de fleurs dont nous retrouverons d'autres échantillons au musée lapidaire. Les modèles ne manquaient pas dans le pays, les fleurs et les fruits y abondaient. Les marchandes de fleurs devaient être fort bien achalandées, si l'on en juge par un bas-relief, probablement une enseigne de magasin, où l'on voit une jeune femme assise à un comptoir avec cette inscription engageante et coquette :

Non vendo ni amantibus coronas
Je ne vends mes bouquets qu'aux amoureux.

Les archéologues ont été fort longtemps dans l'embarras pour déterminer qu'elle était la destination de la Maison Carrée et qu'elle était la date de sa construction. On admet généralement aujourd'hui que c'était un temple, élevé en l'honneur des deux frères Caius et Lucius Agrippa, fils de Julie et du grand Agrippa, le vainqueur d'Actium et par conséquent petit-fils de l'empereur Auguste. L'archéologue Séguier, vers le milieu du XVIIIe siècle, est arrivé à cette conclusion d'après les empreintes des clous qui attachaient sur le fronton les lettres métalliques de l'inscription

depuis longtemps disparue ; il a pu ainsi reconstituer l'inscription suivante :

C. CAESARI AUGUSTI F. L. CAESARI AUGUSTI F. COS DESIGNATO PRINCIPIBUS JUVENTUTIS[1]

Si Caius et Lucius sont appelés fils et non petit-fils d'Auguste, c'est qu'à cette date, Agrippa leur père, devait être mort et que leur grand-père



Cliché Bernheim.

Maison Carrée. Intérieur.

les avait adoptés comme ses héritiers. Or, Agrippa mourut en 12 avant J.-C. D'autre part, les fastes consulaires nous apprennent que Caius fut en effet consul en l'an I après J.-C. C'est donc vers l'an I de Jésus-Christ qu'aurait été élevée la Maison Carrée. Peut-être ne le fut-elle qu'après la mort des deux princes qui eut lieu inopinément l'année suivante. Le style du monument, quoi qu'on en ait dit, s'accorde avec cette date. Quant à l'idée des Nîmois d'élever un si beau temple à des personnages aujourd'hui assez oubliés, elle ne nous étonnera plus lorsque nous réfléchirons

[1] L'idée de rétablir l'inscription de la Maison Carrée d'après les trous des crampons des lettres est due à Peiresc. (Voy. *Gassendi.* Vie de Peiresc, en latin 1641). Le mémoire de Séguier a été publié en 1759.

que Caius et Lucius avaient hérité de la grande popularité de leur père dans la Gaule orientale, et qu'ils avaient su entretenir ces sentiments. Ils avaient contribué à l'embellissement de Nîmes et Caius avait accepté d'être officiellement le protecteur de la *Colonia Nemausensis*. Cette popularité était telle que lorsque les Nîmois purent craindre que Tibère, alors à Rhodes, cherchât par ses intrigues à supplanter les fils d'Agrippa, ils avaient renversé les portraits et les statues de ce prince qui se trouvaient dans leurs murs. Ce témoignage de Suétone (*Vie de Tibère*) est précieux à plus d'un titre. Il nous fait comprendre combien, même dès le début, le nombre des œuvres d'art, officielles ou non, devait être grand dans l'empire, puisque Tibère, qui n'était pas encore empereur et qu'aucun lien spécial ne rattachait à Nîmes, y avait cependant plus d'une fois son image.



Cliché Bernheim.

Maison Carrée. Danseuse grecque.

La Maison Carrée, si souvent citée comme un modèle d'harmonie et de symétrie, présente dans sa construction certaines irrégularités qui ont été relevées avec soin. La corniche horizontale du fronton nord (la façade) présente 29 modillons; celle du sud en a 22; la façade latérale de l'ouest en a 54; celle de l'est 64[1]. On peut s'amuser à les compter; on peut faire des remarques analogues sur les mufles de lion qui sont rangés sous le toit; mais on ne voit pas bien en quoi la valeur du monument

[1] Ces modillons ou consoles offrent une particularité qu'on n'a jamais rencontrée dans aucun autre édifice. Ils sont placés dans le sens inverse du sens habituel; leur partie saillante et renflée, au lieu de s'appuyer verticalement sur la corniche, s'étend horizontalement sous le larmier. Un architecte égyptien du temps de Thoutmes III eut une fantaisie analogue, lorsque, dans un portique de Karnak, il imagina de retourner

peut en être diminuée. Ce qui est plus singulier, c'est que les entrecolonnements ne sont pas égaux, et cela sans qu'on puisse trouver une progression, un rapport de chiffres qui permette de conclure à des inégalités volontaires. M. Aurès a trouvé des différences allant jusqu'à 0m,09.

Les monuments antiques du midi de la France ne commencèrent à être étudiés qu'à la fin du XVe siècle. Les architectes italiens eux-mêmes, malgré tout ce qu'ils avaient vu dans leur pays, en étaient vivement frappés, comme en témoignent les dessins de Giuliano da San Gallo conservés à la Bibliothèque Barberini à Rome. San Gallo passa par la Provence en 1492 et la visita plus longuement en 1496. Il a laissé un journal assez insignifiant d'ailleurs de son voyage. Palladio, au siècle suivant, étudie et dessine, d'une façon assez inexacte, il est vrai, le temple de Diane dont nous nous occuperons plus loin. Dans son ouvrage *Dell' Architectura* (Venise 1570), il parle aussi de la « Mazon quarrée ». Ses contemporains Vignole et San-Micheli vinrent également l'admirer.


Cliché Bernheim.
Maison Carrée. Vénus.

Vers le même temps, le français Jean Lemaître publia sous le titre « Le vrai pourtrait de la Maison Carrée de Nîmes » une grande gravure sur bois qui représente notre monument d'une façon remarquablement

les chapiteaux de ses colonnes campaniformes de façon à placer en haut la partie la plus étroite, exemple unique également dans l'architecture pharaonique. Ce sont là des « curiosités » dont l'imitation n'est pas à recommander. Mais tandis que, dans le portique égyptien, l'effet est véritablement mauvais, dans le temple gréco-romain, la forme paradoxale qu'on ne remarque que si l'on est prévenu, ne nuit en rien à l'ensemble.

exacte. Depuis, l'admiration ne fit que s'accroître. Colbert songea à la faire transporter à Versailles et Albéroni demandait pour elle un étui d'or. L'Anglais Arthur Young, qui visitait notre pays à la fin du XVIII[e] siècle, en a donné une description qui mérite d'être reproduite : « Je visitai la Maison Carrée hier au soir, ce matin et deux fois outre cela dans le jour (26, 27 juillet 1787). C'est sans comparaison l'édifice le plus léger, le plus élégant et le plus agréable que j'aie encore vu. Sans avoir une grandeur imposante, sans étaler une magnificence extraordinaire pour créer la surprise, il fixe l'attention : il se trouve dans ses proportions une harmonie magique qui charme les yeux. On ne saurait distinguer une partie spéciale de beauté par excellence ; c'est un tout parfait de symétrie et de grâce. »



Cliché Bernheim.

Vénus de Nîmes.

L'intérieur du monument contient un musée d'antiquités. Nous y signalerons, avec des mosaïques moins intéressantes que celles que nous trouverons au musée de peinture, une statue de Vénus (petite nature, 1m,35 de haut) qui est assez agréable, mais a été beaucoup trop vantée par M. Lenthéric, et ne vaut pas un buste grandeur naturelle de la déesse dans la pose de la Vénus de Médicis, mais plus souriante ; — une statuette de danseuse dont les draperies sont d'un mouvement remarquable rappelant de loin, de très loin, la victoire de Samothrace ; — un enfant jouant avec un chien, statuette de marbre : — un Silène d'un caractère très réaliste ; — un torse d'enfant dont on peut louer les formes véritablement enfantines car les sculpteurs antiques même de grand talent n'ont pas toujours su en rendre le caractère ; — un faune dévorant avec amour un raisin ; — un fragment de tête de bronze ayant appartenu

à une statue d'athlète ou à une statue d'Apollon : la place des yeux est vide; ils devaient être formés au moyen d'une pâte d'émail avec une prunelle de couleur différente; — une statue de vieille prêtresse, certainement un portrait, car le modèle n'est pas flatté; — un buste de Mercure; — des statuettes de bronze, entre autres celles d'un dieu gaulois



Cliché Bernheim.

Maison Carrée. Julia Mammœa.

et d'un Amour enfant. Au nombre de ces œuvres il en est peut-être qui proviennent de l'atelier de l'*ærarius* (fabricant de bronzes) nîmois, *Sextus Spurius Piperelius* (voilà certes un nom qui n'a rien de consulaire), dont la pierre funéraire est au musée. Parmi les figures historiques nous indiquerons des bustes de Commode, de Plotilla, femme de Caracalla, de Julia Mammœa, mère d'Alexandre Sévère, de Géta enfant et de sa mère Julia Domna, femme de Septime Sévère. Cette Julia Domna a l'air d'une dame de la haute bourgeoisie du temps de Louis-Philippe avec des torsades de cheveux pendant sur les tempes. Le haut échafaudage de sa perruque compliquée qui se dresse sur son front a été taillé

dans un morceau de marbre distinct et rapporté sur la tête, sculpté à part, comme une véritable perruque. C'est à tort que lorsque l'œuvre a été restaurée on a cru devoir cimenter la perruque avec le buste.

La plupart de ces sculptures n'offrent qu'une valeur d'art secondaire et appartiennent presque toutes à la décadence. Plusieurs sont franchement mauvaises. On s'étonne de ne trouver que des œuvres statuaires en général si médiocres dans une ville où l'architecture, et même la sculpture ornementale donnent d'autre part des preuves d'un talent supérieur, et que Nîmes, à cet égard, soit si inférieure à Vienne et à Arles. Il est vrai que les statues les plus précieuses, celles qui passaient pour être de beaucoup les plus belles ne sont plus à Nîmes. L'Hygie découverte en 1732 a disparu, sans qu'on sache ce qu'elle est devenue. Quant à l'*Apollon* (?), improprement appelé Antinoüs qui fut trouvé en 1739 dans les bains romains et qu'on croyait perdu, il a été identifié récemment par M. E. Michon avec la statue portant le n° 424 dans le *Catalogue sommaire des marbres antiques du Louvre*[1].

Quelques poteries méritent aussi l'attention. Un vase signé Perennius, trouvé dans les Arènes, a été sans doute un prix donné à quelque bestiaire. Un autre vase provenant de la fabrique de Banassac (Lozère), porte l'inscription : *Tam bene fictilibus*, « on boit aussi bien dans des vases de terre », qui l'a rendu célèbre parmi les céramistes archéologues. Ce vase présente aussi une autre particularité : une échancrure pratiquée plus tard par un perruquier pour qu'il pût servir de plat à barbe. Il aurait pu envier le sort inverse de cet autre plat à barbe qui, devenu l'armet de Mambrin, eut l'honneur de servir de casque à Don Quichotte. Enfin. deux *dolium*, immenses tonneaux d'argile destinés à contenir du vin, de l'huile ou même des céréales, sont placés à la porte d'entrée. Ils ont $1^{m},90$ de hauteur, $4^{m},45$ de circonférence dans la partie la plus renflée, $2^{m},28$ à la base, $0^{m},20$ d'épaisseur.

Dans les vitrines contenant des documents numismatiques (sceaux et monnaies) se rapportant surtout à l'histoire locale, on remarque parmi les monnaies romaines, celles qui, sur la face portent les profils affrontés d'Auguste et d'Agrippa et sur le revers la représentation inattendue d'un crocodile en colère, la gueule ouverte, tirant sur les fortes chaînes qui l'attachent à un palmier. C'est une allusion à la bataille d'Actium et à la conquête de l'Égypte, ce que confirme la couronne rostrale qui orne de l'autre côté le front d'Agrippa ; au-dessous, on lit

[1] E. Michon. *Statues antiques trouvées en France* (*Mémoires de la Société des Antiquaires de France*. T. LX, Paris 1901).

les mots *Col. Nem*[1]. Ce type monétaire est un argument pour les historiens qui pensent que la colonie impériale de Nîmes fut une de celles qui furent fondées, comme en témoigne le Testament d'Auguste, en faveur des vétérans qui avaient combattu à Actium. Mais la *Colonia Nemausensis* ne reçut que le droit latin et non le droit romain. M. Allmer a conjecturé que les colons militaires envoyés à Nîmes étaient, non des citoyens romains, mais des auxiliaires, des Grecs et des Égyptiens qui, on le sait, servirent en assez grand nombre dans l'armée d'Octave. On a retrouvé à Nîmes plusieurs statuettes égyptiennes de style archaïque et le musée contient un petit autel où l'on peut, avec M. Maurin, reconnaître un caractère égyptien. D'ailleurs un temple d'Isis avait été construit près de la Tour Magne.



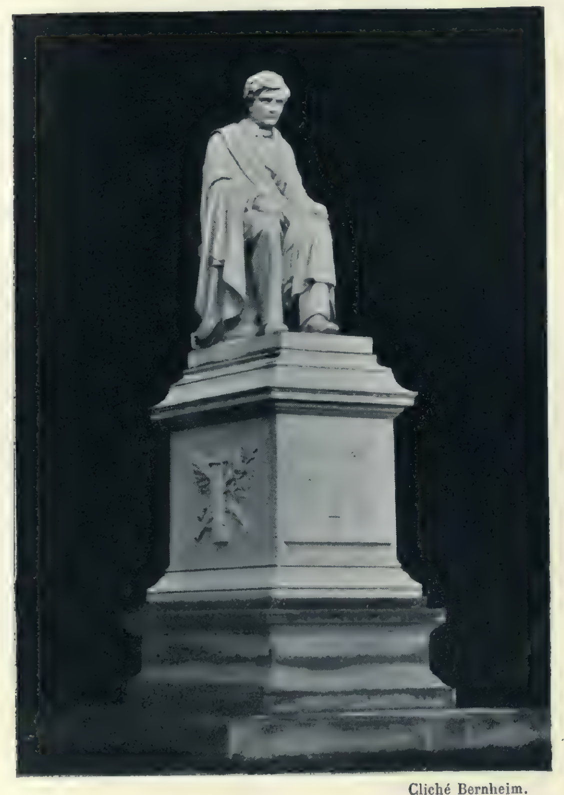
Cliché Bernheim.

Maison Carrée. Tête de bronze.

Les pièces les plus rares que contiennent les vitrines de la Maison Carrée, pièces qui ont longtemps exercé la sagacité des numismates, portent soudée à leur contour une patte de biche ou plutôt de sanglier, car le sanglier était une figure, plus ou moins symbolique, fort répandue en Gaule et qui était justement représentée sur les plus anciennes monnaies de Nîmes. Ces médailles à pied de sanglier peuvent avoir servi d'amulettes : quelques-unes sont percées d'un trou pouvant donner passage à un cordon. D'autres ont servi d'ex-voto. Les anciens, en effet, avaient l'usage de jeter différents objets et principalement des pièces de monnaie dans les

[1] Les armes de Nîmes reproduisent le revers de notre médaille. Ces armes lui furent données par François Ier, lors de son passage dans la ville en 1535. A cette occasion on éleva au roi une colonne surmontée d'une salamandre.

eaux consacrées aux divinités dont ils demandaient la protection et l'on sait que des Anglais de passage avaient en 1739 trouvé de ces médailles à pied de sanglier sur les chantiers de restauration de la fontaine de Nîmes.



Cliché Bernheim.

Monument du poète Jean Reboul.

Cette fontaine vers laquelle nous allons nous diriger portait le nom de *Nemausus*. Ce mot désignait à la fois la ville, la source qui l'alimentait et le dieu de cette source. La fontaine de Nîmes était une des plus célèbres de la Gaule avec celle de *Divona* (Cahors); et même une des plus célèbres du monde romain. Ausone qui a rappelé ailleurs Divona, n'hésite pas (de *Claris Urbibus* 13, 33) à rapprocher Nemausus de la source d'Abano près de Padoue et du Timave que Virgile avait déjà célébré ou cité non seulement dans l'*Énéide*, mais dans les *Églogues* et les *Géorgiques*.

Non aponus potu, vitrea non luce Nemausus
Purior; æquoreo non plenior amne Timavus.

Sur le chemin qui conduit à cette fontaine, nous passons dans le voisinage des rues qui portent les noms d'Auguste, d'Agrippa, Vespasien, Titus, Nerva, Trajan, Hadrien, Antonin, aussi naturellement qu'on lirait ailleurs les noms de Richelieu ou de Turenne, de Gambetta ou de Ledru-Rollin. Antonin, dont la famille était originaire de Nîmes, a même les honneurs d'un square et d'une statue, œuvre du sculpteur nîmois Bosc, auteur de la statue du boulanger poète Reboul qui est placée plus loin dans le jardin public.

Un canal, contenu dans de belles maçonneries et coupé par des ponts

élégants ornés de balustres et de vases de marbre, court à travers deux allées de beaux arbres. La source qu'il a recueillie sort du pied du mont Cavallier qui porte la Tour Magne. Sur la colline et sur la terrasse qui se développe en avant, a été disposé un jardin justement célèbre où les aménagements du XVIII[e] siècle, exécutés à partir de 1739, par l'architecte Maréchal, s'unissent sans disparate à ce qui a été conservé des nom-



Cliché Bernheim.

Canal de la Fontaine.

breuses constructions antiques élevées autrefois sur cet emplacement où la source sacrée attirait tant de pèlerins. Le jardin englobe les restes importants des bains romains qu'on voit en contrebas des balcons et des galeries qui divisent aujourd'hui le parterre. On accédait à ces bains par un escalier circulaire à double rampe, au milieu duquel s'élevait une statue d'Auguste portant sur son piédestal une inscription qui nous a été conservée : *A l'empereur César-Auguste, fils du divin Jules, consul pour la neuvième fois, consul désigné pour la dixième fois, imperator pour la huitième fois.* Ces indications administratives nous donnent l'année 25 avant Jésus-Christ pour la date de la statue et peut-être aussi pour celle de la construction des bains. Une autre statue colossale de l'empe-

reur, en bronze doré, s'élevait aussi sur une sorte de terrasse centrale à la place où se voit une nymphe couchée du XVIIIe siècle. Aux quatre angles de cette terrasse, des Génies appuyés sur des gerbes de blé ont succédé à de magnifiques colonnes décoratives de style corinthien dont l'une a pu être complètement reconstituée. En arrière, du côté du midi, un fronton porté sur six colonnes, formait l'entrée principale d'un péristyle qui



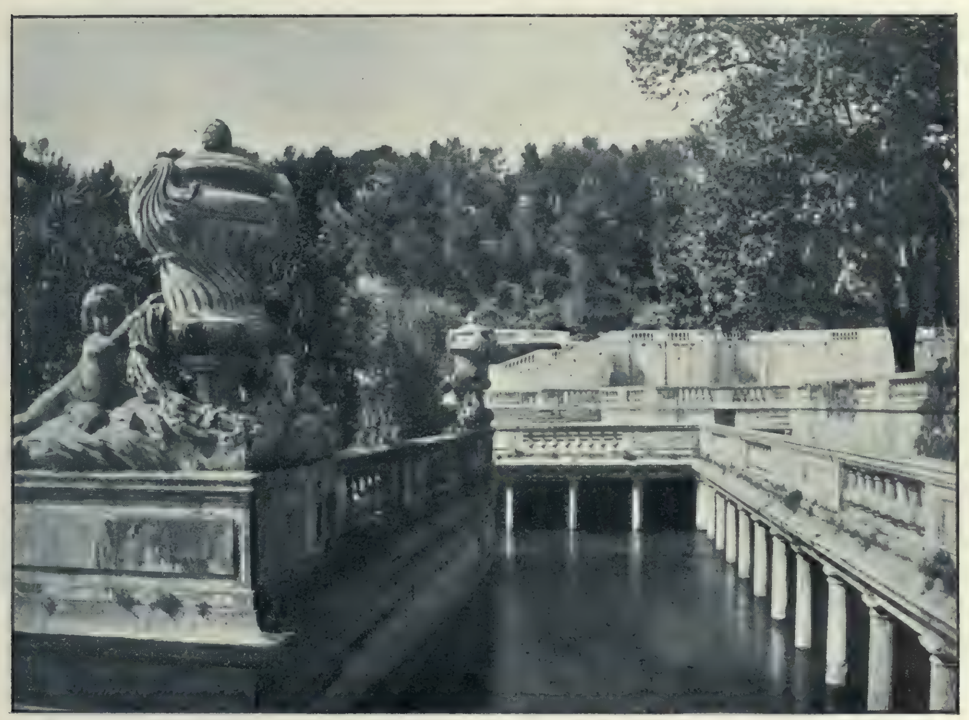
Cliché Févrot.

Le Jardin de la Fontaine.

entourait à la fois la source et les bains. Ce jardin était encore embelli par de nombreuses statues de Nîmois importants, dont plusieurs nous sont connues par l'inscription de leur piédestal. Aujourd'hui la partie conservée des bains romains est livrée à l'accès libre et permanent des eaux, quoiqu'on distingue encore les rigoles qui les dirigeaient autrefois dans les baignoires et les piscines en ménageant les galeries et les promenoirs. Ces bains étaient dignes de Nemausus, le dieu de la source qui les alimentait.

Nemausus était vraisemblablement le véritable titulaire du temple voisin dans lequel on a vu aussi un Nymphée et un temple de Diane.

Auguste avait élevé un sanctuaire en ce lieu; mais le monument dont nous voyons les ruines semble appartenir à l'époque des Antonins. Son attribution au culte de Nemausus n'empêche pas que les douze niches aujourd'hui vides du sanctuaire aient pu contenir les statues de Diane, Vesta, Hypnos (le sommeil), Isis, Sérapis, dont les noms ont été lus sur des inscriptions trouvées dans le voisinage. Cet édifice est beaucoup moins



Cliché Fevrot.

Bains romains.

bien conservé que la Maison Carrée ou les Arènes. Il a passé par de nombreuses vicissitudes. Il fut donné en 991 par Fontaine, évêque de Nîmes, à des religieuses bénédictines qui le possédèrent jusqu'au milieu du XVI[e] siècle. Quoique devenu depuis grenier à foin, il était encore à peu près intact dans son ensemble, lorsqu'un incendie l'endommagea fortement en 1576. Bientôt, à l'occasion des Guerres de Religion qui troublèrent particulièrement le bas Languedoc, il fut partiellement démoli par les protestants pour qu'il ne pût être utilisé par les troupes catholiques de Bellegarde qui voulaient s'en emparer. Plus tard, il servit de carrière, lorsqu'on restaura les fortifications de la ville (1622).

Malgré les attaques du temps et des hommes, le temple de Nîmes n'en reste pas moins un des monuments les plus intéressants que nous ait laissés l'antiquité. La partie centrale est couverte par une voûte en berceau de grand appareil, d'une construction hardie et originale qui a, avec raison, attiré l'attention de nos architectes. On a pu y voir une des plus anciennes applications systématiques de l'arc doubleau, employé



Cliché Févrot.

Temple de Nemausus.

couramment, mais plusieurs siècles après seulement, dans l'architecture romane et ogivale. La chose a assez d'importance dans l'histoire de l'art pour que, sans entrer dans la discussion, nous indiquions les données du problème. « Les éléments de cette voûte, dit M. Corroyer (*Architecture Romane*, p. 217) se composent d'arcs doubleaux très ingénieusement combinés et dont l'appareil est particulièrement soigné. Ces arcs forment pour ainsi dire des cintres permanents en pierre entre lesquels sont ajustées des dalles taillées en claveaux et reposant dans les feuillures ménagées sur les faces latérales des arcs doubleaux ». M. Brutails (l'*Archéologie et ses méthodes*) n'admet pas que les architectes du Nymphée

aient eu des visées aussi systématiques : « Après avoir longuement con-



Cliché Févrot.

Temple de Nemausus.

sidéré la grande voûte du Nymphée, voici ce que j'y vois. Elle est formée, comme plusieurs autres voûtes d'Arles et de Nîmes, dont on trouve des

spécimens dans le Nymphée même, de tranches juxtaposées. Seulement dans la grande voûte dont il s'agit, la douelle[1] n'est pas lisse ; les tranches sont de deux épaisseurs et alternativement en saillie et en retrait. Or, il fallait éviter que par suite des mouvements de la maçonnerie, la saillie ne présentât des inégalités choquantes... *C'est pour cela* qu'on a fait porter les extrémités des voussoirs en retrait sur une feuillure réservée dans les voussoirs faisant saillie. Si ces derniers étaient vraiment des nervures portantes, ils seraient taillés en vue de cette fonction ; ils auraient au lieu d'une feuillure insignifiante au large rebord constituant une assiette appréciable. Au surplus il entre dans la fabrique de cette voûte du Nymphée tant de ferrements et de crampons que l'on ne peut raisonnablement la prendre pour exemple quand il s'agit de définir les éléments d'une voûte et leurs rapports normaux. Il est une autre raison de croire que ces arcs saillants ne sont pas des arcs doubleaux proprement dits faisant fonction de nervures portantes : dans les constructions soignées, les joints des doubleaux et ceux des voussoirs (qu'ils couvrent en tout ou partie), se chevauchent, et si une lézarde se produit dans la voûte il y a moins de chance qu'elle atteigne le doubleau. Au Nymphée il n'en est pas ainsi et les joints des voussoirs en saillie correspondent à ceux des voussoirs en retrait. »

De chaque côté de la voûte centrale une galerie plus étroite, une nef latérale à vrai dire, présente, pour la couverture, l'éclairage et l'écoulement des eaux, des particularités architectoniques sur lesquelles nous n'avons pas la place d'insister et qui intéresseraient surtout les spécialistes.

Certaines parties du monument n'étaient pas voûtées; mais couvertes par des plafonds en pierre. D'importants fragments en ont été conservés. Ils nous présentent un agencement très savant et très heureux de lignes géométriques, triangles, losanges, rectangles, hexagones se réunissant en groupes de dodécagones réguliers inscrits dans des cercles. Les caissons ainsi formés sont ornés soit de feuilles, soit de fleurs qui diffèrent toutes les unes des autres. La disposition de ces caissons rappelle les rosaces de la grande mosaïque du musée qui date du second siècle et dont on parlera plus loin. Cette analogie est un argument tel quel en faveur de l'opinion qui place au temps des Antonins la construction du temple de Nemausus.

Le temple de Nemausus présente plus d'une analogie avec les temples

[1] Il s'agit ici de la douelle intérieure ou intrados, c'est-à-dire de la partie intérieure et concave de la voûte.

de Balbek (Héliopolis d'Asie) élevés à l'autre extrémité du monde méditerranéen. Est-ce une simple coïncidence? Mais Antonin, qui s'occupa beaucoup de Nîmes et au règne duquel on peut attribuer, au moins en partie, la construction du Nymphée dans son dernier état, avait fait aussi travailler au temple de Jupiter à Balbek et on a trouvé un autel consacré à la fois au dieu Nemausus et au Jupiter Héliopolitain par un habitant de Béryte (Beirouth) en Syrie.



Cliché Bernheim.

Porte d'Auguste.

La Tour Magne rappelle aussi par sa masse et certaines formes de sa partie supérieure, peut-être plus moderne que le reste, l'architecture héliopolitaine. Etait-ce un tombeau ou une tour de défense ? On a pu mettre les savants d'accord en déclarant qu'elle était à la fois l'un et l'autre. En archéologie, comme en philosophie, les systèmes sont plutôt vrais dans ce qu'ils affirment que dans ce qu'ils nient. Il est certain que la Tour Magne a été comprise dans l'enceinte fortifiée construite dès le commencement de l'empire, enceinte dont on voit encore plusieurs vestiges, entre autres, la porte de France dont il ne reste plus qu'une arcade derrière l'Hôtel-Dieu sur la route de Montpellier et la porte d'Auguste

qui comprend encore trois arcades avec une corniche portant une



Cliché Bernheim.

Tour Magne.

inscription qui a permis de fixer en l'an 16 avant J.-C. la construction de ces murailles [1].

[1] Les murailles formaient un circuit d'environ six mille mètres. Hautes de sept mètres et larges de près de trois, elles étaient flanquées de quatre-vingt-dix tours, rondes,

La Tour Magne qui avait autrefois une quarantaine de mètres de haut, n'en a plus qu'une trentaine. Elle était bâtie sur un tumulus dont la masse supérieure servait de noyau à la première partie de la construction. La partie inférieure de l'édifice était donc pleine de terre et formait le piédestal de la tour proprement dite. Aujourd'hui il n'en est plus ainsi; cette partie inférieure présente depuis le XVII[e] siècle une grande



Cliché Bernheim.

Jardin de la Fontaine. La Source.

excavation qui est traversée depuis 1843, par un escalier, qui se prolonge jusqu'au sommet de l'édifice.

Cette excavation a une origine singulière. Un jardinier nommé Traucat avait eu connaissance d'une prédiction du célèbre astronome provençal Michel Nostradamus portant qu'un jardinier ferait fortune en découvrant un coq d'or caché dans la terre. Il crut que la Tour Magne cachait ce trésor et que le jardinier désigné par le destin pour cette trouvaille, c'était lui, Traucat. Il avait eu quelques relations avec Henri IV, ayant contri-

carrées ou octogonales et percées de dix portes. Pour rapprocher Nîmes de Rome, on a cherché dans son enceinte sept collines et..., on les y a trouvées (voy. le *Dictionnaire Géographique* de Bruzen de La Martinière.

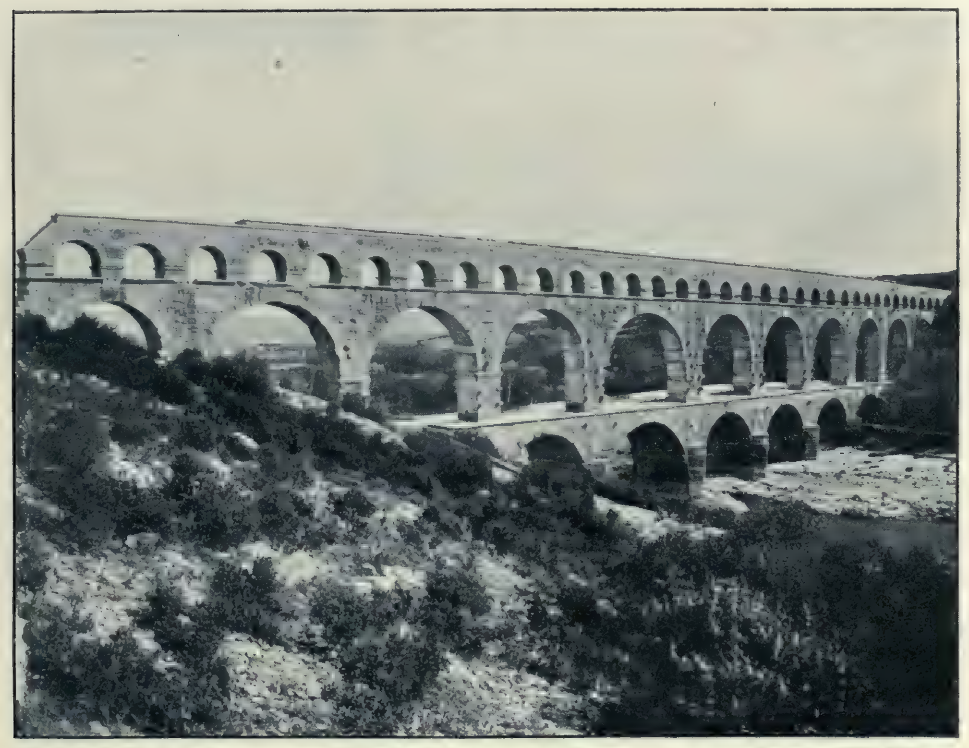
bué dès 1564, sous Charles IX, à répandre la culture du mûrier en Provence, tentatives que le roi de Navarre, devenu roi de France, avait appréciées et encouragées. Traucat s'adressa donc à Henri IV et après de nombreuses demandes il obtint des lettres-patentes datées de Fontainebleau, 22 mai 1601, qui lui accordaient l'autorisation qu'il désirait. Mais ces lettres lui imposaient des conditions assez dures. Les fouilles seraient faites en présence du procureur du roi et de tel nombre de personnes que celui-ci jugerait convenable. Tous les frais seraient à la charge de Traucat et devraient être payés ou garantis d'avance. Si l'on trouvait le trésor, le tiers seulement lui appartiendrait et les deux autres tiers reviendraient à la couronne. L'aventureux et crédule jardinier ne trouva rien et n'eut d'autre compensation de ses dépenses que le privilège (chose qui sans doute le toucha peu) de voir son souvenir uni à celui d'un des monuments les plus connus de son pays.

Du sommet de la Tour Magne, le regard s'étend sur un beau panorama qui a été comparé à celui qu'on découvre des hauteurs voisines de Florence. Les collines pierreuses des environs apparaissent semées de nombreux *mazets* ou *bastides*, maisons de campagne, petites exploitations rurales, ou habitations de plaisance, oasis de vignes et de petits oliviers grisâtres. Au nord, l'horizon est borné par les Cévennes ; au sud, se dévéloppe la plaine de la Vistre et l'on devine vers le bord de la mer les remparts d'Aigues-Mortes ; à l'ouest, il paraît que par un temps très clair on peut apercevoir, par-dessus les montagnes de l'Orb et de l'Hérault, l'extrémité des Pyrénées orientales et le mont Canigou. Enfin, à l'est, par delà le cours du Rhône la vue s'étend sur les Alpines, la chaîne de Vaucluse et le mont Ventoux.

Plus près, l'œil s'arrête sur les collines aux flancs déchirés qui ont fourni les matériaux d'une partie des Arènes et sur les collines ondulées à travers lesquelles arrivaient les eaux de la source de l'Eure ou de l'Aire (*Ura*) que les Nîmois romains avaient été chercher au delà du Gard à plus de 30 kilomètres.

Dans un temps où on ne parlait pas encore de microbes, les Romains avaient déjà sur l'hygiène publique des idées dont on ne saurait trop admirer la justesse. Ils ne reculaient devant aucun effort, devant aucune dépense pour assurer à leurs agglomérations urbaines des distributions d'eau de source avec une abondance que les villes de nos jours les plus favorisées connaissent à peine. Rien n'affirme mieux le rôle civilisateur des Romains que leurs aqueducs, et il n'y a pas de plus bel aqueduc romain que le « Pont du Gard ».

Le *Pont du Gard* qui fait passer au-dessus de la rivière du Gard la rivière de l'Eure sur ses trois étages d'arcades superposées est avec raison le plus célèbre aqueduc du monde. Quel remarquable exemple de l'union du beau et de l'utile ! Quelle habileté technique et quelles admirables proportions dans la construction ! Quelle puissance dans ces arches inférieures de vingt mètres de portée dont les pierres simplement juxta-



Cliché Févrot.

Pont du Gard.

posées tiennent en place depuis vingt siècles ! Quelle élégance dans les petites arcades qui forment le couronnement ! Sur les faces et dans l'intérieur des voûtes, ces trous et ses corbeaux encore visibles destinés à porter les cintrages et les échafaudages donnent à cette architecture quelque chose d'encore vivant, comme on dirait d'un chantier que les ouvriers viennent de quitter. Et avec tout cela, quelle merveilleuse harmonie de l'édifice et du paysage. Il semble qu'ils soient faits l'un pour l'autre, sans que la nature écrase l'œuvre de l'art et sans qu'elle-même semble diminuée par un pareil voisinage. Soit qu'on regarde vers l'amont et qu'on aperçoive à travers les courbes des arches les nobles ondulations des collines

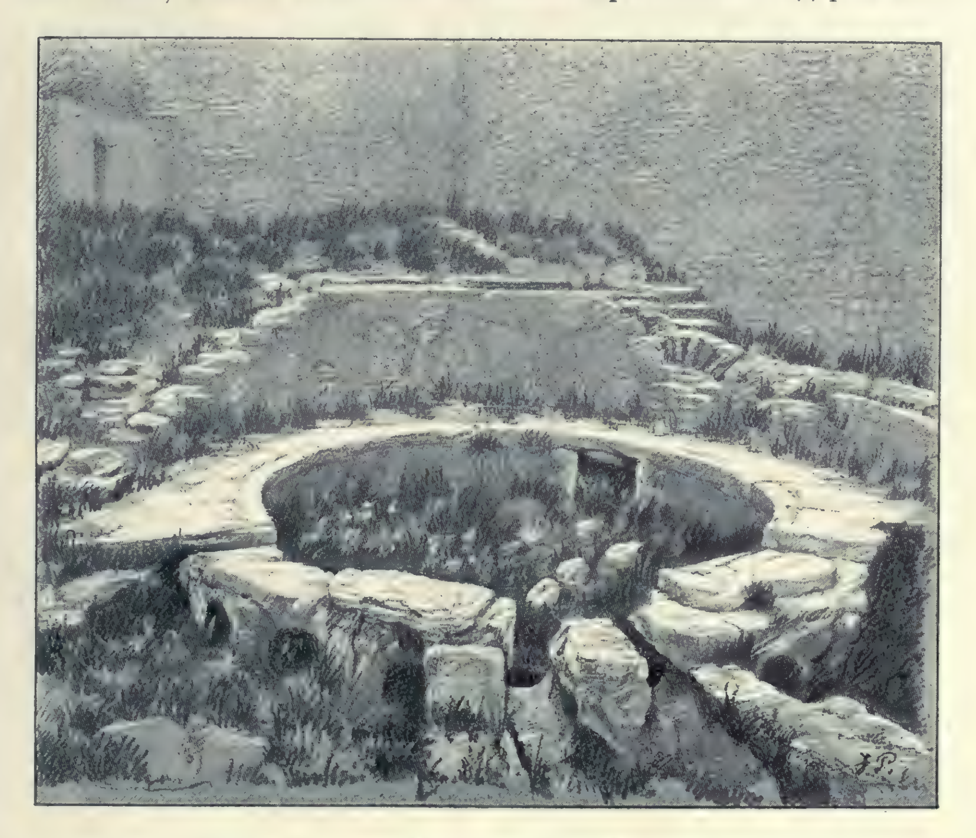
rocheuses où s'enfonce la rivière, soit que, de l'autre côté, le pont apparaisse au milieu des arbres qui ne le dépassent point et que la vue se porte au delà sur la plaine qui s'élargit et se perd à l'horizon, soit que des hauteurs voisines l'œil s'arrête à chaque instant sur des effets de perspective nouveaux et imprévus, c'est un spectacle dont on ne se lasse point. Sa majesté qui a quelque chose d'austère s'accommode même d'un temps couvert. Mais là, comme partout en Provence, le soleil est le grand peintre et il faut voir le Pont du Gard lorsque ses rayons resplendissent. Alors ils avivent la couleur rose de ses pierres taillées en les détachant sur le gris d'acier des rochers qui les appuient. Alors, glissant sur les eaux immobiles et profondes, ils marquent de reflets, tantôt verts, tantôt bleus, leur surface parsemée çà et là de taches noires par l'image confuse des pierres et des arbres foncés du rivage et parfois par l'ombre d'un nuage isolé passant dans le ciel clair. Les aqueducs de la campagne romaine, les longues lignes d'arcades de l'*Aqua Claudia* même ne sauraient faire une telle impression [1].

La construction de cet aqueduc est due peut-être à Agrippa et daterait de l'an 19 avant J.-C. Le nom de *Veronius* gravé en lettres antiques sur la face intérieure de la 8ᵉ arcade du 2ᵉ rang comptée à partir de la rive droite est peut-être le nom de l'architecte. Quoi qu'il en soit, l'édifice a été protégé par sa situation retirée, loin de tout centre important et les savants architectes Laisné et Questel ont pu sans trop grands frais lui rendre en notre siècle son intégrité monumentale. Sa hauteur est de $48^{m},77$, sa longueur a 269 mètres au niveau de l'étage supérieur et $171^{m},22$ au niveau du premier étage. Ce premier étage, haut de $20^{m},12$, comprend 6 arches dont la plus large a $21^{m},50$ d'ouverture, les autres $19^{m},20$ et $15^{m},75$. Le second étage en retrait sur le premier compte 11 arcades qui, dans la largeur commune aux deux étages, ont le même axe et les mêmes dimensions que les arcades inférieures. Le troisième étage ($8^{m},55$ de haut), également en retrait sur le second, se compose de 35 arcades de $4^{m},35$ de hauteur. Nous pouvons nous rendre compte qu'à diverses époques, il était peu différent de ce qu'il est aujourd'hui, pour le XVIᵉ siècle par une excellente gravure sur bois du *Discours* de Poldo d'Albenas, pour la fin du XVIIᵉ siècle par un dessin de Pierre Mignard gravé par Guibert, pour le XVIIIᵉ siècle par une planche de l'*Histoire du*

[1] Le Pont du Gard a été célébré en vers latins par Théodore de Bèze ; et Alexandre Dumas dit que dans ses impressions de voyage que, quoiqu'il ait vu tant de choses admirables, il n'a jamais rien vu de plus beau, sauf le temple de Sélinonte, que cette épopée de pierre.

Languedoc de Dom Vaissette et un tableau d'Hubert Robert (Louvre)[1].

Les eaux de l'Eure avant d'entrer à Nîmes se divisaient en deux embranchements dont l'un aboutissait à un château d'eau (*castellum divisorium*) dont on a retrouvé des restes importants en 1844 près de la maison centrale de détention. Le canal d'adduction destiné à alimenter ce *castellum* et dont la section était beaucoup trop petite pour donner passage à la totalité des eaux venues du Pont du Gard, débouchait



Ruines du château d'eau romain (*Castellum divisorium*).

[1] *Notice sur les dessins des antiquités de la France méridionale exécutés par Pierre Mignard et sur leur publication projetée par le comte de Caylus*, par M. H. Labande. (*Revue du Midi*, t. XXVIII, année 1900. Nîmes, in-8°.) — Voici le titre complet du curieux livre de d'Albenas : *Discours historial de l'antique et illustre cité de Nîmes en la Gaule Narbonnaise avec les portraits des plus antiques bastiments du dit lieu réduitz à leur vraye mesure et proportion, ensemble de l'antique et moderne ville, par Jean Poldo d'Albenas. A Lyon, par Guillaume Roville, avec privilège pour dix ans, 1560.*

dans un bassin circulaire dont la margelle est, — à cinquante-six centimètres au-dessus du fond, — percée de dix ouvertures circulaires d'où partaient les canaux de distribution pour les divers quartiers de la ville. « Des scellements placés en ligne courbe, dit M. Thierry (*Dictionnaire des antiquités* de Saglio) paraissent indiquer qu'une barrière en métal sur laquelle l'eau sortant de l'aqueduc venait se briser avait été établie en avant de l'ouverture, soit pour modérer l'impétuosité des eaux, soit pour donner à l'eau une agitation qui devait contribuer à sa salubrité. » Les Romains pensaient qu'une eau bien aérée en était meilleure. Ce monument mérite un regard du voyageur le moins archéologue. Jusqu'à la découverte récente du *castellum* de Pompéi, il était, je crois, le seul édifice de ce genre en Europe assez bien conservé pour nous faire comprendre de visu l'un des types les plus intéressants de l'architecture antique[1]. Il n'y a plus trace du second embranchement des eaux de l'Eure ; mais son existence au XVII[e] siècle est attestée par Deyron qui publiait à Grenoble en 1636, ses *Antiquités de Nîmes.*

Un petit autel trouvé à Nîmes et qu'on voit au Musée de Lyon porte l'inscription *Augus* (ti), *Laribus, cultores Uræ fontis.* Ces *cultores* sont ou des fidèles du culte de la fontaine de l'Eure considérée comme une divinité, ou plutôt des fonctionnaires chargés d'entretenir les conduits et de surveiller les distributions. On sait avec quel soin et quelle précision, le régime des eaux était réglé dans les villes romaines.

M. Pelet a retrouvé près des bains vers le milieu du dernier siècle une rangée de neuf gradins de $0^m,35$ de haut et de $0^m,75$ de large qu'il a prise pour l'escalier d'une piscine demi-circulaire aboutissant à la seconde conduite des eaux du Pont du Gard. C'étaient les restes d'un théâtre. En dépit de la magnificence de leurs Arènes, les Nîmois ne s'étaient pas laissé complètement détourner par les jeux sanglants du cirque des spectacles plus intellectuels restés dans le goût des Grecs. Des inscriptions du Musée nous font connaître que Nîmes n'hésitait pas à faire venir à grands frais et de fort loin des membres de ces corporations d'artistes dionysiaques ou acteurs qui, instituées dans plusieurs villes, semblent avoir formé entre elles un grand syndicat s'étendant à tout le monde romain et pouvant relier les acteurs des Gaules à ceux de l'Asie Mineure. L'une de ces inscriptions datant d'Hadrien nous apprend que le sacré synode des acteurs de Naples, dans sa réunion quinquennale, a décidé de témoigner de sa reconnaissance à Dolabella, par un décret honorifique. La dédicace à

[1] Le château d'eau de Pompei est moins dégradé que celui de Nîmes, mais il était moins important. Il présente d'ailleurs les mêmes dispositions générales.

Titus Julius Dolabella, quatuorvir du trésor, pontife, préfet des vigiles et des armes de la ville de Nîmes est en latin ; mais le texte du décret est en grec. On y vante la noblesse de sa race, la dignité de sa vie, sa grandeur d'âme. On y dit que sa renommée a dépassé les limites de son illustre patrie, etc.[1]. Une autre inscription moins importante, également en grec, signale l'existence d'une corporation d'acteurs à Nîmes même. Elle est du temps de Trajan [2].

Malgré tout ce que l'antiquité nous a laissé à Nîmes, on ne saurait trop regretter la destruction de la *basilique* qu'Hadrien avait élevée à Plotine, la femme de Trajan, à laquelle il devait en grande partie son élévation à l'empire. Elle passait aux yeux des anciens pour une merveille (*opus mirabile*). Spartien (*Hist. Aug. Hadrianus* 12,2) nous apprend qu'Hadrien en ordonna la construction, lorsqu'après avoir pacifié la grande Bretagne il traversait la Gaule, inquiet de la sédition qui avait éclaté à Alexandrie à l'occasion du bœuf Apis. C'est donc dans l'hiver de l'an 122 après J.-C. [3] que cet édifice aurait été commencé. Mais il ne fut terminé et la dédicace à Trajan et à Plotine n'en fut faite, comme l'a établi M. Lacour-Gayet avec Ernest Desjardins, que sous Antonin en 139, c'est-à-dire dix ans après la mort de Plotine. Il est probable que la basilique s'élevait sur l'emplacement du palais de justice actuel. On n'a jamais creusé la terre en bâtissant à cet endroit, nous apprend Ménard (*Hist. de Nîmes*, t. VII, p. 113), sans y trouver des restes d'anciens fondements d'une épaisseur prodigieuse, et bâtis avec de grosses pierres carrées sans mortier ni ciment comme ceux de la plupart des édifices antiques. » C'est de là que provient la frise des aigles du musée lapidaire. Une heureuse trouvaille épigraphique nous a par hasard conservé le nom d'un de ceux qui contribuèrent à la construction de ce magnifique monument, c'est un autel votif avec ces mots :

Iovi et Nemaus (o) T. Flavius Herm (es) exactor oper (is) basilicæ
marmorari lapidari v(otum) s (olvit).

Ce qui veut dire : *A Jupiter et à Nemausus; Titus Flavius Hermès, entrepreneur* ou inspecteur (le mot *exactor* peut avoir ces deux sens) *des travaux de la basilique pour ce qui regarde le marbre et la pierre, en accomplissement de son vœu.*

[1] *Corpus Inscriptionum græcarum*. N° 6786.

[2] *Ibid.* N° 6785.

[3] Voy. aussi Lettre d'Holstenius du 30 mai 1629.

Les derniers restes du *cirque* ont disparu lors de la construction de l'abattoir. Ils avaient longtemps servi de jeu de mail. Leur forme allongée s'adaptant très bien à ce genre de sport.

L'existence d'un grand monument sur l'emplacement de la cathédrale, peut-être un *temple de Jupiter*, est attestée par des chapiteaux corinthiens, des fragments de fûts de marbre et de mosaïques. Nous savons par des inscriptions que Nîmes eut aussi un *sphéristère* (lieu où l'on jouait à la paume), un *xyste* ou grande salle de gymnastique due à Caius Agrippa [1], et un *temple d'Isis* qui, ainsi que nous l'avons dit, était situé près de la Tour Magne. De nombreux restes de maisons romaines ont été et sont encore bien souvent retrouvés sous le sol, et la propriété particulière qu'on appelle le *château Fadaise* a été en grande partie construite avec des débris antiques. De nombreux tombeaux ont été découverts dans la direction de la route d'Uzès et de la route d'Arles. On sait que les anciens (comme on le voit si bien à Pompéi et le long de la voie Appienne) aimaient à placer les tombeaux le long des chemins, pour que le mort ne fût pas abandonné et reçût le salut du passant. Quelques-uns sont celtiques, un plus grand nombre sont romains. Dans un de ceux-ci, on a trouvé un hochet en os, et une poupée grotesque en terre avec des jambes articulées. Ces objets font partie d'une collection privée.

Mais le musée lapidaire de la ville, — installé dans les bâtiments qui, après avoir appartenu aux Jésuites, ont ensuite servi au lycée, — a reçu de nombreux restes de ces monuments disparus. Il contient surtout des échantillons de sculpture ornementale antique vraiment incomparables. Mieux encore que dans les fragments conservés auprès de la Maison Carrée, on peut y constater de l'œil et du doigt avec quel soin les Romains creusaient la pierre et fouillaient le moindre détail. Les rubans ainsi que nous l'avons remarqué plus haut pour les feuillages, ne sont pas sculptés à plat, mais de champ et en partie détachés de la masse. La pierre a été souvent creusée par-dessous de part en part. Il semble que l'ouvrier ait procédé par une série de trous percés avec une sorte de vilebrequin, de touret ou de *violon* et rejoints ensuite au ciseau.

Nos admirables sculpteurs ornemanistes du XIIIe siècle n'ont pas montré plus de conscience. Comme eux aussi (et on ne l'a pas assez remarqué) les Romains aiment à employer pour motif de décoration les éléments naturels des plantes, feuilles, fleurs et fruits qu'ils ont sous les

[1] Comme on le lit encore sur une partie de l'entablement au Musée lapidaire.

yeux. Tout en constatant que les sculpteurs de la belle période ogivale ont mieux « stylisé » les éléments empruntés par eux à la nature et qu'ils répandent partout la variété et la vie, il faut reconnaître que les guirlandes de fleurs et de fruits enrubannées des sculpteurs romains, telles qu'on les voit dans les fragments provenant du péristyle des bains de Nemausus sont des chefs-d'œuvre et, autant qu'il est possible de comparer, non plus dans l'ensemble, mais dans le détail, des styles fort différents, ils conservent de certain côté leur supériorité.

Cette supériorité se manifeste dans la fameuse frise où se voient des aigles aux ailes frémissantes dont Palladio disait qu'il fallait l'avoir vue pour se faire une idée de la vérité à laquelle parvenaient les bons artistes de l'antiquité. Cependant les belles sculptures antiques ne manquaient pas en Italie. Sans parler des œuvres d'une valeur d'art éminente, le musée lapidaire est fort riche et nous avons signalé déjà au courant de cette étude, plus d'une des curiosités qu'il renferme. Indiquons encore quelques pièces.

Le tombeau de famille qui a donné son nom dès le XVIe siècle, au « chemin des trois sœurettes » et au « quartier de la pierre écrite » contenait primitivement dans quatre niches quatre têtes : deux d'hommes et deux de femmes. Une des têtes de femme a été enlevée, grattée profondément dès l'antiquité et peu de temps après l'achèvement de l'œuvre ; l'inscription a été aussi soigneusement raclée. Il semble qu'on ait voulu faire disparaître le souvenir de la défunte et en effet on ne peut plus rien savoir d'elle. S'agit-il d'un drame de famille : un second mariage avec une femme qui aurait exigé les suppressions qui ont été faites ? ou de tristes révélations posthumes qui auraient fait connaître l'indignité de la morte ?

Le *Tombeau des neuf bustes* contient deux rangées superposées de niches et de bustes (cinq à la partie inférieure). Les quatre bustes de la partie supérieure ont seuls conservé leurs inscriptions. Ce sont le grand-père, la grand'mère et les tantes, jeunes encore, de celui qui a fait élever le monument. Les inscriptions sont en latin, mais les noms prouvent qu'il s'agit d'une famille d'origine celtique et, à cet égard les types seraient intéressants à étudier de près[1]. Cette famille, d'ailleurs, inspire confiance et sympathie. La figure du grand-père, comme le remarque M. Bazin, est pleine d'énergie ; celle de l'aïeule est pleine de noblesse et celles des femmes plus jeunes ne manquent pas de grâce. Un autre tombeau nous

[1] Le musée contient des inscriptions en langue celtique écrites avec des lettres grecques. Voyez sur tout cela HIPP. BAZIN, *Nîmes gallo-romain*. Le *Corpus Insc. Lat.* contient un peu plus d'un millier d'inscriptions nîmoises.

montre le sévir Augustal *Julius Hésychus*, vieux et renfrogné, auprès de sa femme *Julia Thallusa*, jeune et coquette avec ses beaux cheveux ondulés et abondants partagés en bandeaux réguliers et de grandes boucles d'oreilles. La femme porte le même nom de famille que son mari [1]. Peut-être Hésychus, comme le conjecture M. Bazin, avait-il épousé son affranchie. La chose était moins rare qu'on ne pense et une autre inscription nîmoise montre que ces unions étaient librement avouées et pouvaient être heureuses : *Aux Dieux Manes d'Attia Victorina. Quintus Attius Agathopus à son affranchie et épouse très chère* [2]. Près de là deux amies *Cæcilia Secunda* et *Hospita* soutiennent une corbeille de fleurs de leurs mains unies. C'est *Cæcilia Secunda* qui a élevé le monument *pour elle-même et pour Hospita*. Plus loin le tribun de la légion VIe *Victrix* est réuni à sa femme *Licinia Flavilla* prêtresse flaminique augustale : voilà de grands personnages. D'autres tombeaux sont intéressants parce qu'ils portent les insignes de la dignité du défunt (le quatuorvir *Maximus* avec ses faisceaux, l'édile *Lucius Severius Severinus*) ou les marques de sa profession (cisailles à bouts carrés du tondeur de drap, — serpette du vigneron, — pic, marteau, équerre et ciseau du tailleur de pierre, — outils du corroyeur, — scène de labourage).

De nombreuses mosaïques ont été découvertes dans le sol de Nîmes ; tout pétri de débris antiques : l'on sait combien ce genre de décoration était en faveur chez les Romains. Les deux les plus remarquables ont été mises au jour assez récemment; l'une en 1883, l'autre en 1884. Celle-ci représente le *Sommeil d'Endymion*, d'un dessin correct et gracieux. Elle a 1^{m},50 de côté. Le sujet de l'autre était beaucoup plus difficile à déterminer. M. Maruéjol y a ingénieusement reconnu le *Mariage d'Admète*. Pélias, roi d'Iolchos en Thessalie, avait déclaré qu'il ne donnerait sa fille Alceste qu'à celui qui viendrait la lui demander sur un char traîné par des animaux sauvages. Un autre prince Thessalien, Admète, roi de Phères, profitant de ce qu'il avait auprès de lui le dieu Apollon, exilé de l'Olympe, put, grâce à lui, domestiquer un lion et un sanglier et se présenter ainsi, conduisant cet attelage d'un nouveau genre, devant Pélias. Pélias fut fort surpris (on le serait à moins), mais dut tenir sa promesse. Le roi d'Iolchos est assis sur un trône à l'entrée de son palais, il

[1] Les affranchis prenaient, comme nom de famille, le nom de leur maître.

[2] Comparer les inscriptions du musée de Lyon portant dans le catalogue du musée les n°s 67 et 149 (C. I. L. t. XIII, n° 1936).

a à côté de lui, un peu arrière, sa fille Alceste debout, le torse complètement découvert. Dans une pose un peu inclinée, gracieuse et noble, elle regarde, sans effroi et avec quelque coquetterie l'entrée singulière de son futur époux. Ce sujet avait été plus d'une fois traité par les artistes de l'antiquité et le *Dictionnaire* de Daremberg et Saglio a reproduit un bas-relief dont la composition présente avec notre mosaïque une très grande analogie. Mais cette sculpture est plus ancienne. Le sujet y est plus sévèrement traité et le corps d'Alceste est complètement caché par des draperies? Cette mosaïque de Nîmes est une des plus importantes et des plus belles que l'antiquité romaine nous ait laissées. Elle avait plus de 50 mètres carrés de superficie et la plus grande partie en est conservée. Le style et les procédés techniques, la beauté du dessin, la puissance du coloris, indiquent qu'elle a été exécutée au milieu du IIe siècle vers le temps où l'empereur Hadrien ornait de décorations analogues sa villa de Tivoli. C'est un honneur pour la mosaïque de Nîmes de provoquer de tels rapprochements. Le sujet principal n'occupe qu'une assez petite partie de l'ensemble. Il est entouré de seize caissons formés d'éléments géométriques variés : lignes brisées, pyramides, prismes, rosaces circonscrites à des figures diverses et rappelant les agencements des plafonds du temple de Némausus. Puis vient un magnifique rinceau de feuilles d'acanthes d'une largeur d'effet et d'une puissance de couleur tout à fait remarquables. Au milieu de ces ornements apparaissent des animaux de toute espèce dans les attitudes qui leur conviennent : un chien court après un lièvre; un lion dévore sa proie; un tigre attaque une antilope; un léopard s'élance : c'est surtout dans la représentation de ces animaux sauvages que l'on peut saisir l'analogie avec les mosaïques de la villa d'Hadrien (*Centaures combattant contre des lions*); puis ce sont des oiseaux tels que une perdrix rouge, un geai, un moineau, un chardonneret et un faucon, un perroquet; on y voit aussi des animaux inférieurs, lézards, serpents, grenouilles et jusqu'à des escargots. Peter Fischer n'est donc pas le premier qui, dans la chasse de Saint-Sebald à Nuremberg, ait songé à donner un rôle décoratif à ce mollusque rustique.

Tout ce travail est exécuté avec un grand soin; et c'est ainsi que pour rendre le plumage spécialement brillant du perroquet on a eu exceptionnellement recours à des éléments vitrifiés. On voit que celui qui a commandé cette mosaïque ne lésinait pas sur la dépense et cela fait honneur à Titus Turpilius, édile de la colonie, dont le nom est inscrit dans un angle de l'œuvre. Cette mosaïque est placée dans une des pièces de la galerie des tableaux.

Nous avons trop d'indifférence pour nos musées de province, et le musée de Nîmes sans être de premier rang, sans valoir ceux de Montpellier et de Grenoble, serait certainement plus remarqué s'il était en Allemagne ou en Italie, c'est-à-dire dans des pays pour lesquels on ne croit pas que toutes les belles choses sont concentrées dans la capitale. Le musée municipal s'est accru en 1875 de la collection Gower [1]. Il a reçu aussi de nombreux tableaux et dessins de M. et Mme Salles-Wagner. M. et Mme Salles-Wagner pratiquaient tous deux la peinture et avaient eu des œuvres remarquées aux Salons de Paris. Ils ne se sont pas contentés de léguer leurs principales œuvres à la ville; ils lui ont laissé des sommes importantes qui ont servi notamment à élever une salle de conférences et de lectures (un *auditorium* comme disaient les Latins) à laquelle on a donné leur nom.



La poésie légère de Pradier.

Dès l'entrée du musée le regard est agréablement frappé par la *Poésie légère* de Pradier, œuvre peu sévère sans doute, mais dont la rare élégance est accentuée par une polychromie discrète. Il y a peu de statues aussi séduisantes. Il y en a peu qui témoignent d'un ciseau plus souple, d'un mouvement plus enlevé, plus gracieux et plus sûr : c'est un des chefs-d'œuvre du Canova français.

Le *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier* par Paul Delaroche eut, en son temps, le plus grand succès ; il le dut plutôt au sujet qu'au talent de l'artiste. Mais ce talent s'y trouve ; c'est plus, quoi qu'en ait méchamment dit Gustave Planche, « qu'une paire de bottes devant une

[1] En vertu d'un testament, mais après procès et indemnité payée à raison d'un droit d'usufruit légué.

boîte à violon. » *La Locuste essayant ses poisons sur un esclave devant Néron*[1] par Sigalon fut un des tableaux les plus remarqués au Salon de 1824. Sigalon était alors en passe de devenir le chef du mouvement romantique après la mort de son ami Géricault. Cependant, aujourd'hui sa composition, du moins dans ce tableau, nous paraît presque classique ; la correction du dessin nous frappe plus que la remarquable solidité de la couleur. Ce talent de dessinateur, que Sigalon devait avoir occasion de déployer dans sa copie du jugement dernier de Michel-Ange, se montre à Nîmes dans son *Athalie*, dessin à la sanguine supérieur à la peinture qu'on peut voir au musée de Nantes. C'est une œuvre tout à fait remarquable : la composition est saisissante et dramatique, le trait énergique et pur.



Cliché Bernheim.
Monument d'Alphonse Daudet.

Il n'y a pas de raison sérieuse de douter de l'authenticité de la *Mort de Didon* du Guerchin. C'est une répétition, à peine modifiée, du tableau du palais Spada à Rome ; mais on y retrouve bien le faire et le style de l'artiste, et l'on sait que ces répétitions ne sont pas rares. L'aspect noirâtre de la *Judith*, n'est pas une raison décisive pour l'enlever à Guido Reni qui a plus d'une fois imité Caravage ; mais cette peinture banale n'ajoutera rien à sa gloire. Nous aurions encore à signaler dans l'école italienne, deux esquisses excellentes d'un peintre peu connu en France, Andrea Sacchi (1598-1661), dont l'une est le projet de sa *Vision de saint Romuald*, une des peintures les plus estimées du musée du Vatican ; puis d'autres esquisses du Tintoret, un *Jésus expliquant les prophéties* du Calabrèse

[1] Locuste est bien un personnage historique. Mais ce nom est sans doute un « nom de guerre », il signifie « La Langouste » ; aussi bien dirait-on aujourd'hui « La Pieuvre ».

et surtout un tableau anonyme qui provient de la collection Gower.



Cliché Bernheim.

Cathédrale de Saint-Castor.

On y voit la figure en buste d'une religieuse dominicaine (costume blanc et noir) accompagnée de petites figures accessoires qui ne tiennent aucun compte de la perspective et qui, comme veut bien me le faire remarquer M. La Haye, conservateur du musée de Nîmes, sont d'une autre main

que la figure principale et semblent ajoutées après coup. Le tableau est un *ex-voto;* la sainte qui est représentée est sainte Catherine de Sienne, fort populaire en Italie et qui appartenait à l'ordre de Saint-Dominique.



Cliché Bernheim.

Église Saint-Baudile.

A défaut de la facture, l'inscription qui l'accompagne fixerait le temps où le tableau a été exécuté. Cette inscription, écrite en abréviations, se lit ainsi: *Ego Johannes Baptista Pusterula eques, precibus tuis, gallicas manus evasi.* Il s'agit donc d'un chevalier italien qui fut fait prisonnier par les Français, au temps de Charles VIII ou de Louis XII, et put se soustraire à sa captivité. Serait-ce un compagnon de César Borgia? On sait que César Borgia fut laissé en otage au roi de France, et qu'il ne tarda

pas à s'échapper. En tout cas la peinture est bien des dernières années du XVe ou des premières années du XVIe siècle ; c'est bien un original (chose à noter, car la collection Gower contient, sans les avouer toujours, un



Cliché Bernheim.

Église Sainte-Perpétue.

grand nombre de copies), et il appartient à l'école de Léonard de Vinci. L'œuvre est assez belle pour qu'on puisse l'attribuer, par exemple, à Marco Oggione. Une œuvre bien inférieure pour l'art, mais non moins curieuse est un panneau de 0^m,58 de haut sur 0^m,42 de large, donnant le portrait authentique de Lucrèce Borgia. Il a été l'objet d'une étude spéciale de Charles Yriarte, dont nous résumons les conclusions. La peinture est médiocre ; mais ancienne (répétition ou copie). L'inscription Lucrezia B... A. MV. XXVII est refaite mais peut être ancienne. La date donne lieu

à controverse, Lucrèce étant morte en 1519. Mais il n'est pas douteux que le portrait de Nîmes représente la même personne que : 1° la médaille attribuée à Filippino Lippi reproduisant certainement les traits de Lucrèce ; 2° le portrait peint se trouvant chez Monseigneur Antonelli à Ferrare [1].



Cliché Bernheim.

Eglise Saint-Paul.

Avec l'ex-voto, et le portrait dont nous venons de parler, les tableaux les plus remarquables de la collection Gower sont le *Marché aux chevaux* de Philippe Wouwerman qui semble appartenir au milieu de sa carrière, au temps où il commençait à abandonner les tons dorés pour les tons argentés, et une *Marine* de Joseph Vernet.

C'est, comme on devait s'y attendre, l'école française qui est le plus

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 2e *période*, XXXe *volume*, p. 214.

abondamment représentée au musée de Nîmes. Nous avons déjà parlé de Paul Delaroche et de Sigalon. Pour le XVIIIe aiècle, nous y trouvons deux chefs-d'œuvre de C. Vanloo, son portrait par lui-même et surtout le portrait de sa mère. C'est un des meilleurs portraits du XVIIIe siècle, comparable au portrait de femme anonyme de la collection Lacaze. Jamais le pinceau de C. Vanloo n'a été plus attentif, plus moelleux ; jamais il n'a mieux rendu la personnalité du modèle. On y reconnaît une femme,



Hippolyte Flandrin. — L'égalité, chrétienne. Peinture murale de l'église Saint-Paul.

bonne, intelligente, qui a su se faire aimer. Cette peinture fait honneur au fils comme à l'artiste. C'est aussi avec quelque surprise qu'on voit sous le nom de François de Troy une *Moissonneuse couchée* d'un réalisme quelque peu brutal qui se souvient de Rubens.

Pierre Mignard nous donne un portrait de magistrat à la physionomie dure où il faut noter l'habileté dans l'agencement du costume ; Grimou, un portrait de jeune fille dont la légèreté et le fondu annoncent Greuze. Un peintre tout à fait oublié, Constant-Félix Smith, nous est signalé par une figure plus grande que nature, étude de femme couchée, très brune, dans toute la force de l'âge, avec des formes pleines confinant à l'âge mûr, tableau auquel il a donné, sans doute, après coup, en y ajoutant des figures



Hippolyte Flandrin. — Procession des Vierges (Église Saint-Paul).

accessoires, le nom de *Songe d'Athalie*[1]. Il parut au Salon de 1822 en même temps que la *Courtisane* de Sigalon et le *Dante et Virgile* de Delacroix.

Le *Martyre de saint Laurent* de Lehoux, nous rappelle les débuts de cet artiste qui n'a pas tenu ce que ses premiers tableaux promettaient : le *Martyre de saint Laurent* obtint une médaille de 1re classe au Salon de 1874 et valut en outre au jeune peintre le prix du Salon.



Hippolyte Flandrin. — Procession des Martyrs (Église Saint-Paul).

Les peintres locaux, ce qui n'arrive pas toujours (Poussin et Géricault

[1] Le fils de Félix Smith s'occupa aussi de peinture. Il s'établit à Arles où il est mort il n'y a pas longtemps.

manquent presque complètement au musée de Rouen) occupent au musée de Nîmes la place qui leur est due.

Avec Sigalon, né à Uzès, nous y trouvons Reynaud le vieux qui est représenté par deux des six tableaux sur la vie de saint Jean-Baptiste, qu'il peignit à Rome vers 1685 pour la chapelle des Pénitents noirs d'Avignon. La *Sainte Famille* de Numa Boucoiran est d'une belle tenue et d'une couleur agréable. Jalabert nous y montre ses italiennes gracieuses et mélancoliques, *Maria Abruzezze*, *Metella*, qui en font un émule d'Hébert, et aussi un échantillon de ses grandes compositions classiques, *Virgile, Horace et Varius chez Mécène*, qui fut longtemps au musée du Luxembourg. Jourdan et Saint-Pierre y ont aussi des tableaux.

Nous retrouvons Reynaud le vieux et Xavier Sigalon à la cathédrale de Saint-Castor, le premier avec ses *Pèlerins d'Emmaüs*, le second avec le *Baptême du Christ*.

La cathédrale de Saint-Castor, élevée en 1030, restaurée en 1096 et au XIIIe siècle, a beaucoup souffert des guerres du XVIe et du XVIIe siècles, et a dû être en partie reconstruite. Certaines parties de sa façade sont très anciennes. Elle est attenante à l'évêché dont l'escalier est décoré d'une *Assomption* de Mignard. Près de là se voient des restes importants d'une maison romane enclavés dans des constructions plus modernes.

On peut dire, sans préjugé, que les églises construites de nos jours dans la ville, valent bien sa cathédrale. L'église des *Saintes-Félicité-et-Perpétue* a été élevée sur les plans de Feuchère, mais après sa mort. Elle est de style ogival ainsi que l'église *Saint-Baudile*, œuvre de M. Mondet.

Entre ces deux églises un square est orné du monument élevé tout récemment à *Alphonse Daudet*.

La statue, œuvre de Falguière, se détache sur un fond de fleurs et de verdure. Elle est placée au centre d'un bassin circulaire, au milieu d'arbres aux branches nombreuses, chargées d'oiseaux chanteurs. Des cygnes dont le cou blanc et les ailes blanches semblent du même marbre que la blanche statue, nagent silencieusement autour du monument. On dirait des génies familiers chargés de sa garde. La place convient bien à ce romancier-poète. Il a raillé le Midi, mais il l'a aimé ; il a peint ses faiblesses ; mais il a contribué à sa gloire. Comment la brouille aurait-elle pu durer ? *Amantium iræ*. Le monument de Daudet est la dernière œuvre que Falguière ait pu achever. Déjà fort malade, il persistait malgré les résistances de sa famille, à partir pour Nîmes où il voulait surveiller la mise en place de sa statue. Ce fut son suprême effort. « Le jour de

l'inauguration il ne pouvait assister à la cérémonie : il la suivait de sa fenêtre avec tristesse ; car il devinait enfin que la force et la vie lui échappaient, que son énergie et son courage étaient moins forts que la mort imminente[1]. »



Cliché Bernheim.

L'Immortalité, par Pradier.

Dans un autre quartier, entre la Maison Carrée et les Arènes, l'église romane de *Saint-Paul* (1840-1850), une des meilleures œuvres de Questel, contient un chemin de croix de Bosc, des vitraux de Maréchal et surtout les peintures exécutées par Hippolyte Flandrin avec l'aide de son frère Paul Flandrin. La *Procession des Vierges* et la *Procession des Martyrs* sont dignes des admirables cortèges de saints que le grand

[1] G. Larroumet. *Notice sur Falguière*, lue à l'Académie des Beaux-Arts, 8 novembre 1902.

artiste chrétien a développés sur les murs de Saint-Vincent de Paul à Paris. La *Procession des Martyrs* contient, avec les portraits des deux peintres, ceux des principaux artistes et entrepreneurs qui ont contribué à la construction ou à la décoration de l'église. Au fond, dans la demi-coupole de l'abside, une composition grande et simple, symbolisant l'égalité chrétienne, nous montre le Christ tendant la main à un esclave et à un roi agenouillés à ses pieds. M. Paul-Hippolyte Flandrin, qui porte si dignement un nom illustre, a bien voulu nous faciliter la reproduction de ces belles peintures [1].

Parmi les monuments civils, le *Palais de Justice* s'est fort heureusement inspiré de la Maison Carrée.

Le *cimetière catholique* contient le mausolée de Mgr Cart, œuvre de M. Révoil. Ce monument, de style gothique, est une exception. Est-ce une illusion ? est-ce le souvenir de tout ce que l'on a vu de romain dans la ville ? il semble que ce cimetière ait conservé un cachet antique. Les têtes de mort, les squelettes, les images effrayantes, que le moyen âge aimait, s'y montrent à peine. Le sentiment chrétien n'en est pas absent, pour cela : on ne peut même dire qu'il y perde. Tel tombeau nous représente un naufragé désespéré s'accrochant à une croix battue des vagues, comme à son seul salut, tandis que sur les flots agités flottent les débris d'un navire auquel pend une main crispée ; mais le reste de l'ornementation est composé de riches guirlandes de fleurs et de fruits bien fouillées et rappelant les frises romaines du musée. Ailleurs, sur l'édicule qui se dresse derrière le sarcophage, une jeune femme en haut relief s'élève vers le ciel en tenant une palme et en jetant des fleurs sur la terre qu'elle quitte. Quelques-unes ont débordé et glissé sur la pierre funéraire :

Manibus date lilia plenis.
Purpureos spargam flores.

On va voir au *cimetière protestant* une belle statue symbolique de Pradier (tombeau d'Amanlier), remarquable par ses draperies : elle représente l'*Immortalité.* Mais ce qui a rendu surtout le nom de Pradier populaire à Nîmes, c'est la fontaine de l'Esplanade dont la ville est justement fière.

En 1841, au moment où se construisait la voie ferrée, la municipalité voulut faire de ce côté une belle entrée à la ville, une entrée tentante

[1] Nous avons donné plus haut pages 48 et 49 les reproductions de trois de ces peintures, d'après les lithographies de J.-B. Poncet (Haro, éditeur).

pour les voyageurs. On fit tout un plan d'avenues et de voies de dégagement, embellissements où l'Esplanade eut sa part. On revenait en partie aux projets de la fin du XVIII[e] siècle, dus à Raymond, architecte



Cliché Bernheim.

Fontaine de Pradier.

du roi de Toulouse[1]. Le 20 mai 1844, le Conseil municipal vota 50.000 francs pour une fontaine monumentale. La construction fut mise au concours. Vingt-sept projets furent exposés du 13 au 14 novembre.

[1] Les projets de Raymond datent de 1787. Il s'agissait d'un remaniement complet d'une partie de la ville. L'esplanade n'était alors qu'une sorte de terrain vague. Ces projets, abandonnés pendant la période révolutionnaire, furent repris en l'an VIII et quelques travaux furent exécutés. (Voyez la *Fontaine de Pradier*, par Adolphe Pieyre, dans la *Revue du Midi*, 1899, numéro de novembre.)

Le projet de Feuchère, aidé du sculpteur Klagmann, et le projet de Questel furent seuls réservés. Finalement celui de Questel fut adopté. Mais il fallut alors choisir un sculpteur. Un nouveau concours amiable eut lieu entre Pradier, Klagmann et Etex ; Etex se retira devant son maître Pradier, qui l'emporta, peut-être à tort, sur Klagmann.

Le monument ne fut terminé qu'en mai 1851. Les devis primitifs avaient été bien dépassés et l'on était loin des 50.000 francs d'abord prévus. La dépense totale s'élevait en effet à plus de 214.000 francs [1]. Cette générosité fait honneur à la municipalité de Nîmes. Au haut du monument tout en marbre, la figure de Nîmes, coiffée, non d'une couronne murale, mais du fronton de la Maison Carrée, est debout sur un premier piédestal où s'appuient quatre statues (deux masculines, deux féminines), représentant le Rhône, le Gard, la source de l'Eure (*Ura*), et la source de la fontaine de Nîmes (*Nemausa*). Au-dessous, quatre vasques sont en partie engagées dans un piédestal plus large qui repose, ainsi que les pieds de ces vasques, sur un soubassement occupant le centre d'un bassin de 40 mètres de tour.

Le 1er juin, jour de l'inauguration, l'adjoint au maire de Nîmes, M. Vidal, prononça les paroles suivantes qui seront la conclusion naturelle d'une étude sur cette ville artistique :

« Puisse la ville de Nîmes, dit-il, marcher constamment dans la noble voie où depuis un siècle elle a accompli de si éclatants progrès ! Puisse-t-elle, toujours assurée comme aujourd'hui de l'autorité supérieure, ne jamais séparer le beau de l'utile. Ce principe d'administration doit être sacré pour nous : il en est en quelque sorte notre glorieux patrimoine ; car il est gravé sur chaque pierre des monuments que nous ont légués nos aïeux ! »

[1] Exactement 214 963 fr. 55.



Cliché Févrot

Arles. Vue générale.

ARLES

« Arles à cette heure tu es moissonneuse et, couchée sur ton aire, tu rêves avec amour de tes gloires anciennes ; mais tu étais reine alors et mère d'un si beau peuple de rameurs que le vent mugissant ne pouvait traverser l'immense flotte de ton port. Rome t'avait vêtue à neuf de pierres blanches bien assemblées. Elle avait mis à ton front les cent vingt portes de tes grandes arênes : tu avais ton cirque ; tu avais, princesse de l'empire, pour distraire tes caprices les pompeux aqueducs, le théâtre et l'hippodrome. »

Ainsi s'exprime le grand poète cher à la Provence, Frédéric Mistral. Ici le poète n'est qu'un historien. Il y a peu de villes qui aient été plus brillantes. Il y en a peu qui se recommandent de plus de glorieux souve-

nirs. Arles (*Arelate*) était, au temps de César, une importante cité gauloise où la population celtique était fortement mêlée d'éléments grecs. Après la conquête, César y établit, de même qu'à Narbonne, une colonie. Comme les colons envoyés à Arles étaient des vétérans appartenant à la sixième légion, on l'appela *Arelate Sextanorum*[1].

Arles était alors une ville maritime. Sans être juste au bord de la mer, elle était mise en relation avec la Méditerranée par deux branches du delta du Rhône, plus courtes, plus larges et plus profondes qu'aujourd'hui. La branche orientale s'élargissait à la hauteur de la ville en un vaste bassin qui s'étendait à l'est jusqu'au pied de l'ondulation de terrain qui porte maintenant les ruines de l'abbaye de Montmajour. Les plus grands navires, navires de guerre ou de commerce, alors en usage — il est vrai qu'ils étaient beaucoup moins grands qu'aujourd'hui — pouvaient y accéder librement. Les variations considérables de nos côtes depuis les temps historiques ont été vainement contestées et ces transformations de la région méditerranéenne n'ont rien de plus paradoxal que celles qui ont modifié notre rivage Atlantique. Au temps où Arles était un port de mer, le Médoc était une île et le Poitou occidental un golfe. Quoi qu'il en soit, Arles au temps de César avait déjà des chantiers de constructions navales assez importants pour que le proconsul pût y faire construire en trente jours douze galères destinées à agir contre Marseille qui s'était déclarée pompéienne. Lorsque Marseille vaincue eut été dépouillée par Jules César de ses privilèges et d'une grande partie de son territoire, Arles était prête à profiter de cette décadence. Elle fut la rivale de Narbonne, dont la situation a encore plus changé aujourd'hui, et elle joua en somme dans la Méditerranée occidentale le rôle que reprit plus tard la cité phocéenne. Sous l'Empire, un Préfet de la Navigation du Rhône résidait à Arles. Des flottes venues de l'orient, de l'occident et du sud abordaient dans son port ; et, par la vallée du Rhône, qui était alors comme aujourd'hui, mais plus exclusivement, la grande voie de communication entre le Nord et le Midi, elle recevait les marchandises des régions septentrionales de l'Europe voiturées à travers la Gaule ou transportées par eau depuis Cabillonum (Chalon-sur-Saône). C'est par là qu'arrivait surtout l'étain qu'on allait chercher en Angleterre et probablement l'ambre du Samland (côte sud de la Baltique).

[1] *Colonia Julia Paterna Arelate Sextanorum*. Elle était rattachée à la tribu *Terentina*. Le nom d'Arelate pourrait indiquer aussi une origine ligure (voy. Klipert, *Alte geographie*, § 440, note 1). Le poète Avienus (*Ora maritima*, v. 679), dit qu'elle prit plus tard le nom de *Theline*, lorsque les Grecs vinrent y habiter.

L'activité de la navigation sur les fleuves ou rivières à eau peu profonde ou sur les étangs qui existaient déjà le long de la côte de la Méditerranée était favorisée par l'emploi de radeaux allégés au moyen d'outres gonflées, comme on le voit encore sur le Nil. Les inscriptions nous attestent l'importance qu'avait alors dans la région d'Arles, la corporation des *Utricularii* dans lesquels il ne faut pas voir ici des fabricants d'outres. Donc Arles s'enrichissait à la fois par la navigation fluviale et la navigation maritime.

Une ordonnance d'Honorius, un texte officiel de 418, s'élève jusqu'au ton lyrique pour célébrer cette prospérité commerciale. « Si avantageuse est la situation d'Arles, si grand est le trafic qui s'y fait qu'on y apporte sans difficulté les denrées de tous les pays. Tout ce que l'Orient, tout ce que l'Arabie aux parfums pénétrants, tout ce que l'Assyrie expose de luxe, tout ce que l'Afrique au sol si riche, tout ce que l'Espagne la belle et la Gaule féconde peuvent produire, tout cela se rencontre à Arles en une aussi grande abondance que dans les pays d'origine. »

Comme il arrive presque toujours, le développement du commerce ne tardait pas à amener le développement de l'industrie et Arles devenait un des plus grands centres industriels de l'empire, par ses tissus, ses tapisseries artistiques, ses étoffes d'or et d'argent. Elle possédait même des fabriques impériales[1]. Remarquons aussi que dès le début de l'empire sa charcuterie était fort recherchée même en dehors des Gaules. C'est aujourd'hui son principal produit d'exportation.

La cité d'Arles avait sous sa juridiction un territoire considérable et on a trouvé à quelques lieues d'Aix une borne indiquant qu'elle s'avançait jusque-là : actuellement Arles est encore la commune la plus étendue de France. Constantin le Grand, ayant succédé à son père Constance Chlore dans le gouvernement des Gaules en 306, laissa à Trèves le rang de capitale, mais transporta sa résidence personnelle à Arles, d'où il pouvait surveiller de plus près ce qui se passait en Italie. Il y éleva un palais et d'autres monuments dont nous signalerons plus loin les restes. Après

[1] Une fabrique de monnaies; une fabrique d'orfèvrerie et d'armes de luxe; une fabrique de tissus. Voy. *Notitia dignitatum utriusque imperii :* Ch. XI, 33, 43, 54, 74 ; Ch. XLII, 14, éd. d'Otho Seeck. Comparer ; Ch. XI, C, n° 11, éd. Bœcking. Arles, aux temps romains, était renommée, aussi pour la culture intellectuelle de ses habitants. Pline parle avec éloge de Paulinus d'Arles. Aulu-Gelle nous résume ses entretiens avec le philosophe Phavorinos qui lui décrivait en connaissance de cause le Mistral, ce vent terrible alors comme aujourd'hui et que, comme nous l'apprend Strabon, on appelait le Borée noir. La moderne municipalité de la ville a donné à une de ses rues le nom de ce compatriote trop oublié, mais elle l'a modernisé familièrement. C'est la rue Favorin. Eusèbe vante l'éloquence de Pomérius et de Claudius Quirinalis.

que ses succès sur Maxence lui eurent donné la ville de Rome, alors même que plus tard il eut placé à Byzance la nouvelle capitale de l'empire, il n'oublia pas pour cela la ville qu'il avait aimée et qui avait pris par reconnaissance le nom de *Constantina*. Il continua à l'embellir et à l'agrandir et sa splendeur fut telle qu'on l'appela la « Rome Gauloise ».



Cliché Tourel.

Arlésienne coiffée de « la cravate ».

C'est alors que se développa, sur la rive droite du fleuve, le quartier appelé aujourd'hui Trinquetaille qui fut comme une seconde ville d'Arles : la ville des mariniers, des ouvriers, des gens d'affaires, en face de la ville de l'aristocratie, des rentiers, des plaisirs et du gouvernement. De là le nom de *duplex Arelas* que lui donne le poète Ausone dans son poème ou plutôt sa réunion de petites pièces sur les villes les plus nobles du monde romain (*ordo celebrium urbium*) parmi lesquelles il ne comprend que dix-sept cités dont Arles. Elle s'accroissait, de génération en génération, de tout ce que perdait Trèves, menacée de plus en plus par les barbares. Sous Honorius, une ordonnance dont nous avons plus haut reproduit un passage, se fondant sur l'heureuse situation et la richesse de la ville, y transportait le siège de l'assemblée annuelle des représentants des provinces gauloises, enlevant ainsi officiellement à Trèves son rang de capitale.

Arles était déjà à cette date un des principaux centres religieux de l'église latine. C'est peut-être même la première ville gauloise qui ait connu l'évangile. La tradition d'après laquelle les disciples immédiats du Christ, Made-

leine, Marthe et Lazare auraient débarqué en Provence sur le territoire de la commune d'Arles au point appelé aujourd'hui les Saintes-Maries-de-la-Mer prend une grande vraisemblance depuis que les ingénieurs et les géologues ont prouvé que, la différence des régions immédiatement voisines, la côte des Saintes-Maries n'avait pas sensiblement varié depuis deux mille ans ; depuis que de leur côté les érudits [1] ont reconnu dans un tombeau trouvé près d'Arles (à la Gayolle) un sarcophage chrétien du premier siècle et qu'ils ont admis l'authenticité longtemps contestée de l'inscription découverte sur l'emplacement de l'église des Saintes-Maries.



Cliché Tourel.

Arlésienne coiffée du « ruban ».

Plus tard Arles eut pour évêque saint Trophine et dès le IVe siècle elle avait été le siège de deux conciles en 314 et 353. Elle devait en avoir dix-neuf, le dernier en 1275. Elle ne souffrit pas trop de la grande invasion des Barbares ; car, au milieu du Ve siècle, au temps d'Attila, le pape saint Léon le Grand constatait dans une de ses lettres « que l'on va à Arles de tous les points pour s'y fournir de tout » et le puissant roi Wisigoth Euric, qui s'en empara en 480, en faisait une de ses capitales. Elle fut plus maltraitée par les Sarrasins qui heureusement ne purent s'y établir. En 879 elle devenait une des principales villes du royaume de Bourgogne cisjurane.

En 930, la Bourgogne cisjurane était réunie au royaume de Bourgogne transjurane et formait le royame des deux Bourgognes ou royaume

[1] V. Camille Julian. *Journal des Savants*, août 1889, p. 504.

d'Arles. Le royaume d'Arles fut légué par Rodolphe III à l'empereur Conrad II qui en devenait le souverain à sa mort (1032). Conrad ne manquait pas de se faire couronner solennellement roi d'Arles (1033) et de faire partager ce titre à son fils (1038). Au siècle suivant (1156), l'illustre Frédéric Barberousse cherchait à assurer l'autorité des empereurs d'Allemagne sur le pays en épousant Béatrice de Bourgogne.

Le fait que la ville d'Arles donnait son nom à un royaume, montre quelle était encore son importance, quoique le retrait de la mer aussi bien que les révolutions politiques eussent commencé sa décadence. Cependant la cité avait profité, en un sens, des troubles dont le pays avait été le théâtre et des compétitions dont il avait été l'objet pour défendre ou reconstituer ses libertés municipales. La tradition romaine à cet égard ne s'était jamais complètement perdue. Dès le XIe siècle, Arles a un corps délibérant qui traite avec les seigneurs. Les luttes des papes et des empereurs, les rivalités des comtes de Provence et des archevêques d'Arles, favorisent le développement de ses privilèges. Elle est une des premières villes à adopter le consulat ; on l'y trouve définitivement établi dès 1131. Nous n'avons pas à suivre dans ses péripéties, l'histoire de la commune d'Arles à laquelle Charles d'Anjou devait enlever l'indépendance politique en 1250, tout en lui laissant en partie son indépendance administrative. Mais il est bon d'indiquer le soin avec lequel les Arlésiens se rattachaient aux souvenirs romains. Sous Louis XIV on les accusait d'avoir des sentiments républicains [1] et l'archevêque d'Arles [2] se plaint en 1700 de l'arrogance des « consuls » de son temps, bien petits personnages cependant à côté de ceux du XIIe siècle. « Ils sont, dit-il, vifs, glorieux entreprenants. Ils se souviennent qu'Arles était une colonie romaine et croient être d'après (*sic*) ces fiers consuls romains qui gouvernaient autrefois l'univers. »

Arles n'était déjà plus à cette date qu'une médiocre ville de province. Elle conservait cependant un air de capitale et un cachet d'aristocratie nobiliaire et même intellectuel, comme l'atteste l'histoire de son académie consacrée par des lettres patentes de Louis XIV, académie où les femmes étaient admises et dont fit partie Mme Deshoulières. La Révolution détruisit tout cela. Aujourd'hui elle doit se contenter d'avoir remplacé Tarascon, comme sous-préfecture après avoir été simple chef-lieu de canton. Mais elle a ses antiques monuments qui rappellent son ancienne gloire. Elle a la beauté proverbiale de ses femmes.

[1] Lettre du coadjuteur d'Arles au contrôleur général Le Pelletier, 4 nov. 1687.

[2] Lettre de l'Archevêque d'Arles au contrôleur général Chamillard, 13 avril 1700.

On a voulu distinguer trois *types d'Arlésiennes* correspondant à trois des peuples qui ont occupé le pays : le type grec, le type romain et le type arabe ou sarrasin. Nous ne nions pas qu'on ne puisse trouver à Arles des types qui rappellent l'Afrique ou l'Asie musulmane. Mais ce n'est là qu'une exception. Si l'on admet une classe spéciale d'Arlésiennes du type arabe, pourquoi alors ne pas ajouter à la liste : le type ligure, le type phénicien, le type celtique. Aussi bien la dénomination de type celto-grec nous paraît être celle qui conviendrait le mieux au type qui domine en pays d'Arles et la transition successive est frappante, pour la coupe du visage et les formes du corps, entre le type arlésien et le type franchement celtique, aux yeux du voyageur, qui, parti de la Provence maritime, passe par le bas Languedoc et la région des Cévennes méridionales pour arriver au plateau central. Cependant, pour nous qui sommes habitués au type celtique, ce qui frappe tout d'abord un observateur non prévenu, c'est le grand rapport du type de l'Arlésienne avec le type grec. C'est le grec qui dans ce mélange des races a imposé surtout sa marque. Ce point admis, si l'on observe avec plus d'attention, on distinguera deux types secondaires. L'un est un peu court, aux formes admirablement proportionnées, mais pleines et ramassées, il n'est ni romantique ni chiffonné et ne rappelle en rien le roseau ondulé qui est encore trop exclusivement à la mode ; au premier abord il aurait je crois peu de succès dans un salon parisien. C'est parmi ces Arlésiennes que l'on trouve les cheveux les plus noirs, les yeux les plus foncés et les plus brillants, les nez les plus droits avec le bout carré et légèrement relevé, les fronts les plus larges. Dans l'autre type, l'aspect est grec aussi et l'est même davantage pour les proportions du corps, car la taille est plus élancée ; mais le nez est plus long et parfois un peu arqué au milieu, les cheveux sont moins foncés et parfois blonds, la physionomie ne laisse pas d'avoir quelque mélancolie [1]. Il est difficile de dire quel est celui des deux qui l'emporte ; mais, lorsque le peintre Cot a voulu personnifier l'héroïne de Mistral, c'est dans le

[1] Voici quelques-uns des traits caractéristiques que le docteur Lagneau attribue à la race grecque et où l'on reconnaîtra aussi bien le type de l'Arlésienne :... Crâne régulièrement ovale, à région frontale large, verticale, élevée, sans bosses apparentes, sans saillies sourcilières notables ; cheveux bouclés, brillants, souples ; sourcils... longs, bruns, arqués ; yeux grands, vifs, allongés, de couleur souvent foncée ; nez droit faisant suite au front sans saillie appréciable des os carrés, sans dépression à la racine, à extrémité antérieure plus ou moins régulièrement carrée, peu saillante ; bouche petite à lèvres bien accentuées ; dents complètement verticales formant une double arcade parfaitement régulière ; menton arrondi ; visage régulièrement ovale ; développement harmonique de toutes les parties de la face (distance égale de la racine des cheveux à la igne sourcilière, des sourcils au bord inférieur du nez, du bord inférieur du nez au bord

second type qu'il a été chercher sa *Mireille*. La jeune fille qui lui a servi de modèle poursuit le cours de sa vie à Trinquetaille. Son existence et celle de l'amie de Vincent ont été bien différentes ; car elle est mariée pour la deuxième fois.

Quelle que soit la beauté des Arlésiennes, il serait injuste de leur sacrifier les femmes du reste de la Provence et même de la rive droite du



Cliché Tourel.

Palais de Constantin. Vue de la façade Nord depuis sa récente restauration.

Rhône. Lorsque Racine, retiré à Uzès chez son oncle le chanoine, attendait patiemment, avec des dispositions fort peu ecclésiastiques, le bénéfice qu'on lui laissait espérer, il ne se faisait pas faute d'ouvrir les yeux et de regarder autour de lui. Il écrivait à son ami La Fontaine, un amateur qu'il savait intéresser tout particulièrement par ces détails : « Je ne me saurais empêcher de vous dire un mot des beautés de cette province. On m'en avait dit beaucoup de bien à Paris ; mais, sans mentir, on ne m'en avait

inférieur du menton) ; cou cylindrique, etc. Voy. Lagneaux, *Anthropologie de la France* dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* de Dechambre et Lereboullet. Voy. aussi Deniker, *Les Races humaines*. Grâce à l'obligeance de M. Tourel, nous pouvons donner ici le portrait d'une Arlésienne parfaitement authentique, Apollonie Ch... qui, à Arles même, était célèbre par sa beauté et qui portait, on le voit, un prénom grec.

encore rien dit auprès de ce qui en est et pour le nombre et pour l'excellence ; il n'y a pas une villageoise, pas une savetière qui ne disputât de beauté avec les Fouilloux et les Menneville. Si le pays de soi avait un peu de délicatesse et que les rochers y fussent moins fréquents, on le prendrait pour un vrai pays de Cythère. Toutes les femmes y sont éclatantes et s'y ajustent d'une façon qui leur est la plus naturelle du monde. Et pour ce qui est de leur personne,

Color verus, corpus solidum
et succi plenum [1]. »



Cliché Tourel.

Palais de Constantin.
Vue intérieure de la salle absidiale depuis les dégagements récents.

Racine avait raison de parler ainsi des femmes des environs d'Uzès ; disons seulement que ce portrait s'appliquerait encore mieux aux filles d'Arles. Le poète qui devait réaliser dans leur grâce souveraine Andromaque et Bérénice n'hésite pas, comme on l'a vu, à comparer les paysannes et les ouvrières de la basse vallée du Rhône aux beautés les plus en vue de la cour. En effet leur grand air nous frappe encore aujourd'hui. Ainsi Mistral dans ses *Isclo d'or :*

« Je vous le dis et vous m'en croirez. La jeunesse dont je parle était

[1] Cette lettre est datée du 11 novembre 1661. Le vers latin qu'elle contient est emprunté à l'*Eunuque* de Térence (acte II, scène IV, vers 26). M[lles] du Fouilloux et de Menneville étaient filles d'honneur de la reine mère Anne d'Autriche. Soixante ans plus tard Saint-Simon parlait encore de la renommée de beauté d'Ange Bénigne de Meaux du Fouilloux, devenue duchesse d'Alluye.

une reine ; car vous saurez qu'elle avait vingt ans et qu'elle était d'Arles. »

On les oubliait un peu cependant ces filles d'Arles lorsque Mistral et Gounod sont venus donner un nouveau lustre à la patrie de *Mireille* et que la musique de Bizet a réveillé partout le souvenir de l'*Arlésienne*. Par là l'attention a été plus vivement attirée sur les curiosités artistiques et archéologiques de la ville ; toutes les renommées se tiennent.

Un grand nombre de ses monuments ont disparu mais les archéologues ont pu souvent déterminer leur place et des débris en ont été retrouvés.

L'ancien forum a porté longtemps le nom de *Place des Hommes* pour prendre ensuite un nom plus savant qui rappelle son origine : Place du Forum[1]. Il n'est plus depuis longtemps le centre social de la ville, le lieu favori des Arlésiens pour la flânerie et la conversation, choses toujours chères aux peuples du Midi. On ne s'y réunit plus pour y parler politique et affaires ou y entendre des commérages. La place des Hommes a été remplacée à cet égard par la promenade des Lices (*I Liço d'Arle*). Ce forum était entouré de portiques et constructions à deux étages, l'étage supérieur étant occupé par des galeries, l'inférieur, par des boutiques. L'ancien forum était beaucoup plus étendu que ne l'est aujourd'hui la place des Hommes ; et l'on a retrouvé des arcades et des fragments divers des édifices qui le décoraient non seulement dans le sol même de la place et dans les caves des maisons qui la bordent (voûtes intéressantes à l'hôtel Pinus), mais sous les rues voisines. Les seules parties apparentes qui en subsistent sont deux colonnes corinthiennes, supportant un riche entablement orné de rinceaux, d'oiseaux divers et de feuilles d'eau, le tout couronné d'un fragment de fronton. Ces colonnes, quoique la chose ait été contestée, sont probablement à leur place primitive et paraissent avoir appartenu aux anciens « thermes[2] ».

En dehors même de ces riches constructions qui le bordaient, le forum était orné de statues. Au Ve siècle, leur nombre était assez grand pour que l'on pût, en se faufilant entre elles, éviter de se rencontrer avec ceux qu'on ne voulait pas saluer ou reconnaître. Sidoine Appollinaire, le

[1] Il a porté au XVIIIe siècle le nom « de place Saint-Lucien » et a été aussi appelé, comme les anciens forums de plus d'une ville d'Italie, « la place aux Herbes ».

[2] Voir le plan d'Arles gallo-romain de M. Véran dans le volume du Congrès archéologique de 1876.

bel esprit du temps, que les Arlésiens accusaient de les avoir calomniés, en fit l'épreuve et, étonné de cet accueil dans une ville qui l'avait toujours très bien reçu, s'informa de la cause de ce changement et put se disculper.

« Au centre, dit M. Lenthéric, se dressait la colonne honorifique de Constantin. Vis-à-vis était le palais du Prétoire sur les fondations duquel



Cliché Févrot.

Place Royale. — Église Sainte-Anne (Musée Lapidaire). — Hôtel de ville.
Obélisque du cirque. — Église Saint-Trophime.

on a construit l'église et le cloître de Saint-Trophime et l'ancien archevêché. Derrière s'élevait la coupole du Panthéon dont quelques amorces de soubassement, enfouies dans des caves presques remblayées, permettent cependant de rétablir la forme primitive à peu près semblable, sauf les dimensions, au célèbre Panthéon d'Agrippa. »

Plus loin se trouvait un édifice qui était peut-être une *Basilica argentaria*, c'est-à-dire un lieu de réunion pour les affaires, surtout pour les affaires de banque, une sorte de Bourse. On connaît l'existence, mais il ne reste à peu près rien, des Thermes, de la Naumachie, des temples de

la Bonne déesse, de Rome et Auguste, de Mars, de Diane, de Jupiter, du temple de Mithra. L'arc de Constantin, qui était déjà très dégradé, fut complètement détruit en 1643 pour l'élargissement d'une rue. Un autre arc dit l'*Arc admirable* qui donna son nom à un hôpital bâti dans son voisinage, existait encore en 1224, mais disparut lorsqu'on reconstruisit d'une façon générale les remparts de la ville (1263). Il se trouvait sur l'un des côtés de la place Saint-Esprit qui portait encore au XV[e] siècle le nom de « Planet de l'Arc admirable[1] ».

Des fouilles faites en 1902 près de la porte de l'Aure ont donné, entre autres débris intéressants, de magnifiques fragments de corniches, des tambours de colonne sculptés. On y voit des guerriers armés et des vignes grimpantes becquetées par des oiseaux. Ces fragments, dit M. Véran, proviennent d'un arc de triomphe de proportions colossales et d'une riche ordonnance architecturale, et tout porte à croire qu'ils ont fait partie de l'Arc admirable[2].

Ces débris ont été classés et disposés méthodiquement dans le théâtre. On y voit aussi une « frise des aigles ».

Devant « l'Arc admirable » passait la route de Nîmes qui franchissait le Rhône sur un pont construit par Constantin et dont on voit encore un fragment de culée sur la rive droite du fleuve à Trinquetaille. Sur la rive gauche, le pont aboutissait près du pont métallique du chemin de fer d'Arles à Montpellier par Lunel, en amont du « Grand Prieuré ».

A quelque distance en aval, se trouvait le palais impérial dont il existe encore des constructions assez importantes englobées et en grande partie cachées dans les maisons voisines, ainsi qu'une abside circulaire mieux dégagée qui domine le Rhône. Cette abside porte le nom en apparence bien vulgaire de la Trouille. Mais ce mot « la Trouille » n'est autre que le mot latin *trollia* ou *trullum ;* c'est le nom du palais impérial de Constantinople dans lequel se tenait en 692 le célèbre concile dit *in trullo*. Le palais d'Arles n'était sans doute pas comparable à celui de Constantinople ; mais c'était un édifice magnifique, et les fouilles récentes de M. Véran permettent de se rendre compte de ce qu'il devait être[3]. Il est de petit appareil, mais cet appareil est riche et

[1] E. Fassin, *le Musée*, 1876, p. 217.

[2] Voy. un article du journal arlésien le *Forum Républicain* (11 octobre 1902) et le *Bulletin de la Société des Amis du vieil Arles* (juillet 1903). La porte de l'*Aure* (et non pas de *Laure*) veut dire la porte du vent (*aura*) et n'a rien à voir avec l'héroïne de *Pétrarque*.

[3] Voir *le Bulletin de la société du vieil Arles*, janvier 1904.

soigneusement établi, avec des dispositions variées où les pierres alternent avec les briques. On aperçoit encore au haut des murs quelques parties d'une belle corniche. M. Véran vient de nous rendre la grande salle d'apparat qui n'a pas moins de 20 mètres de longueur sur 12 mètres de largeur avec une hauteur de 17 mètres. Elle n'a plus ses statues, ses colonnes de granit, ses frises dont parlent d'anciens témoignages et, de son revêtement de marbres de couleur, il ne reste qu'une partie du



Cliché Chateauneuf.

Restes d'aqueduc romain à Barbegal.

pavé. Sous ce pavé s'étend un étage en sous-sol de $1^{m},50$ de haut destiné à servir d'hypocauste, c'est-à-dire de calorifère. Pour chauffer l'immense salle dans toute sa hauteur, des cheminées destinées au passage de l'air chaud (on les voit encore) avaient été ménagées dans l'épaisseur des murs verticaux. Signalons aussi l'amorce d'un escalier tournant en spirale, un escalier à vis, comme les aimait le moyen âge. Cet escalier avait été découvert en 1886 par l'architecte Révoil et l'on pouvait se demander si ce n'était pas une addition de l'époque féodale. Mais, suivant l'opinion non contestable de M. Véran, c'est bien une construction romaine[1].

[1] A l'extérieur on a trouvé les restes d'une rangée de corbeaux de pierre qui présentent cette particularité d'être percés de trous, mais de trous qui ne traversent pas la pierre et dont l'ouverture est tournée vers le bas. Ils ne pouvaient donc porter des mâts ou des

Quoi qu'il en soit, le palais d'Arles rappelle tout à fait, pour le caractère comme pour les procédés de construction, le palais de Trèves.

Sur les bords du Rhône également, s'allongeait parallèlement au fleuve, le Cirque. Son emplacement est traversé aujourd'hui par le boulevard des Lices, nom caractéristique rappelant les luttes et les jeux



Cliché Févrot.

Arènes (vue extérieure).

qui s'y donnaient autrefois. L'obélisque qui se voit aujourd'hui sur la Place royale provient de ce cirque ; il était enfoui depuis longtemps dans la terre, lorsqu'on le découvrit en 1389, près de la porte de la Roquette. Il ne paraît pas qu'on s'en soit autrement occupé. Car Charles IX, dans le voyage qu'il fit à travers la France, ayant passé par Arles en 1564, on trouve dans les comptes du trésorier de la ville pour cette année : Dépense faite pour déterrer l'obélisque enfoui dans le jardin Fulcrand de Loste, près de la porte de la Roquette ; « laquelle pierre le roi notre sire

drapeaux. On se demande à quel usage ils pouvaient servir : peut-être à maintenir dans le haut les pivots des fermetures, qui s'appuyaient et jouaient sur des blocs en pierre formant balcon au-dessous des trois grandes ouvertures de l'abside (Voy. grav. p. 62).

vollut veoir » ; et encore : « salaire de 15 hommes qui ont déterré certaine pierre appelée pyramide dans le jardin Fulcrand de Loste [1] ». Lorsque Charles IX et sa mère allèrent la voir, le premier consul leur débita une belle harangue. L'obélisque fut transporté et dressé où il est à



Cliché Févrot.

Arènes intérieures un jour de courses de taureaux.

présent par l'architecte Peytret, en 1676. Le 20 mars de cette année, « on le leva avec tant d'adresse, dit Bruzen de la Martinière, qu'en moins d'un quart d'heure il fut posé sur un pied-d'estal de vingt pieds de haut et consacré à Louis-Legrand ». Ce monolithe a $15^{m},78$ de hauteur et $1^{m},66$ de côté à la base. Son stylobate actuel de $4^{m},54$ de haut, date de 1829 et est décoré de quatre lions en bronze par Dantan. L'ancien piédestal, orné d'inscriptions en l'honneur de Louis XIV, rédigées en beau latin par Pellisson, avait été complètement dégradé au moment de la Révolution. La pyramide était surmontée alors d'un globe d'azur parsemé de fleurs de lys d'or avec un soleil, symbole du roi.

[1] Archives de la ville d'Arles, CC, 573 et CC, 325.

Cet obélisque est en granit. Il était naturel de penser qu'il avait été taillé dans les carrières voisines de l'Esterel, mais on sait aujourd'hui qu'il provient d'Égypte.

Il y a une quarantaine d'années, MM. Révoil et A. Véran ont dû refaire la pointe, le pyramidion de l'obélisque, tel qu'on le voit aujourd'hui. Croyant, comme tout le monde, que l'obélisque était en granit de l'Esterel, ils ont fait venir des carrières de ce pays la pierre nécessaire. Mais, lorsqu'il s'est agi d'ajuster ce nouveau pyramidion (l'ancien avait été supprimé lorsqu'on avait placé sur le monument le soleil de Louis XIV), ils se sont aperçus que l'obélisque était fait d'un autre granit. Le granit que la tranche montrait à vif et avec sa couleur naturelle présentait tous les caractères de la syénite, dont est fait l'obélisque de Louqsor : d'aspect saumoné, il faisait avec le granit gris de l'Esterel qui le surmonte aujourd'hui le plus frappant contraste. Si l'obélisque d'Arles n'a pas à l'extérieur la teinte rosée de son confrère de la place de la Concorde, c'est que son trop long séjour dans les alluvions du Rhône l'a recouvert d'une mince couche de calcaire qui cache sa couleur naturelle [1]. L'obélisque d'Arles est bien un obélisque romain en ce sens qu'il a été taillé du temps des Romains et pour un usage romain ; mais il a été fait en Égypte ou avec du granit apporté d'Égypte. D'ailleurs les monuments romains contiennent souvent des matériaux venus de fort loin. A Arles même, les colonnes du théâtre venaient d'Afrique [2].

Le boulevard de la Lice ou des Lices se prolonge vers l'Est et passe non loin de l'enceinte romaine dont des parties importantes plus ou moins modifiées par des destructions où des constructions postérieures existent encore. La *porta aquaria* fermée aujourd'hui et qui n'est plus au niveau de la route a été bouchée ; mais ses deux tours ont été conservées. Elles ont été reconstruites à la fin du moyen âge et au XVI[e] siècle. On saisit très bien la différence des constructions romaines (forme ronde, gros matériaux) avec les constructions plus récentes (petit appareil, forme polygonale des murs). Les constructions modernes sont tantôt superposées, tantôt juxtaposées aux antiques et une même tour peut être en partie circulaire, en partie prismatique. Mais, les parties modernes des

[1] Remarquons cependant que, au XVII[e] siècle l'origine égyptienne de l'obélisque d'Arles était généralement admise. Bruzen de la Martinière, dans son *Grand dictionnaire géographique historique et critique*, appuie cette opinion justement sur cette constatation « qu'il est fait d'une même sorte de marbre (*sic*) » que ceux qu'on a transportés des bords du Nil à Rome.

[2] Comparer le théâtre d'Orange (voy. p. 184). — Une partie de la *Mèta* du cirque se voit au musée. Des fouilles faites en 1902 en ont mis au jour de nouveaux fragments.

tours, comme des remparts, sont souvent composées de matériaux antiques et de larges pierres bien taillées apparaissent en grand nombre au milieu de murs d'appareil plus petit et plus irrégulier. On a fait aussi



Cliché Chateauneuf.

Galerie supérieure (1er étage) et vue de la galerie inférieure.

entrer dans l'intérieur de la maçonnerie des tronçons de fûts de colonnes et de corniches sculptées enlevés pour la plupart au théâtre. Ce fait a été constaté notamment il y a quelques années lorsque l'on a abattu quelques mètres de la muraille près du théâtre pour élargir une rue [1].

[1] On agit de même à Athènes, lorsque Thémistocle la fit fortifier précipitamment après

La porte *aquaria*, comme son nom l'indique, était le point où aboutissait l'aqueduc qui alimentait la ville. Arles, par sa position entre le Rhône et les étangs, ne manquait pas d'eau à sa proximité et en avait même plus qu'elle n'en voulait ; mais ce n'était pas une eau bien limpide et l'on s'étonne qu'une ville romaine de cette importance ait attendu si longtemps avant d'avoir des eaux de source en abondance. Tandis que Nîmes, qui possédait cependant déjà sa fontaine de Nemausus avait été chercher, au delà du Gard, peut-être dès le temps d'Auguste, les eaux de l'Eure, ce n'est que sous Constantin qu'Arles jouit d'un bienfait analogue. Il est vrai qu'alors on fit très bien les choses. On alla jusqu'à la chaîne des Alpilles chercher les eaux les plus pures de la région. L'aqueduc principal commençait sur le versant nord de la chaîne, c'est-à-dire dans la vallée de la Durance, aux abords de Saint-Rémy et de Mollèges. Il serpentait au pied de la montagne, longeait, sans y pénétrer, le territoire de l'ancienne *Glanum Livii*, suivant de l'est à l'ouest la base septentrionale de la chaîne jusqu'à son extrémité. Arrivé à l'endroit appelé aujourd'hui Saint-Gabriel (l'ancien *Ernaginum*) il contournait les Alpilles, se dirigeait vers le sud perpendiculairement à sa première direction, passait près du village actuel de Fontvieille où, au lieu dit les *Taillades*, se voit un bas-relief rupestre antique et, un peu plus loin, se juxtaposait à un autre aqueduc. C'est là qu'est la partie la mieux conservée, celle que représente notre photographie. Le second aqueduc venait des environs de Maussane et du Paradou. Après avoir reçu par un embranchement les eaux de la fontaine d'Arcoule, qui existe encore sur le versant méridional de la colline des Baux, il rencontrait un bourrelet rocheux qui domine d'assez haut la vallée des Baux, de l'autre côté de laquelle au sud se trouve le château de Barbegal. L'ingénieur romain avait percé ce rocher et y avait creusé une rigole à ciel ouvert débouchant dans un vaste bassin. C'est là que finissait l'aqueduc venant de Maussane. Quant au premier, le plus long, il traversait la vallée de Barbegal sur des arches dont il ne reste plus qu'une seule pile dans les jardins du château, au point même où l'aqueduc atteignait le rebord du plateau de la Crau qu'on appelle dans le pays « le pendant de Crau ». De là, il suivait le plateau de la Crau jusqu'à Arles.

Trois arcades sont encore à peu près intactes. Elles ont à leur base des moulures bien conservées. Cette base est construite en grand appareil, le reste en petit appareil. Le conduit est formé d'une espèce de béton

le départ des Perses (480 av. J.-C.). Les fouilles ont confirmé ce que Thucydide nous avait appris à ce sujet (I, 90-93).

dur comme du fer. Ce béton est composé de morceaux de brique très menus et de graviers mêlés ensemble et agglomérés au moyen de ce ciment hydraulique romain dont la chimie moderne à pu scientifiquement reconstituer la composition exacte sans que l'industrie ait toujours pu le reproduire avec toutes ses qualités. Tout dans cette construction indique



Cliché Chateauneuf.

Théâtre antique. « Tour de Roland », vue prise du jardin (côté Sud).

bien l'époque de Constantin. Après avoir alimenté par des embranchements les thermes et la naumachie, les eaux des Alpilles arrivaient au palais impérial, mais elles ne s'arrêtaient pas là et des tuyaux de plomb, dont un grand nombre ont été retrouvés portant le nom du fabricant, la faisaient passer par un siphon à travers le Rhône jusqu'au quartier populaire de Trinquetaille[1].

Quoique cela ne vaille pas le pont du Gard, il y a là un travail important, digne des Romains, digne d'avoir inspiré à Mistral sa magnifique fantaisie du *Porto-aigo*.

[1] Voy. aussi page suivante ce que nous disons de cet aqueduc à propos de Saint-Rémy.

« Les ouvriers comblent vallées et bas-fonds nuit et jour malgré les obstacles. Ils vont toujours, le plan est bien tracé ! Le fossé est encaissé, cimenté, couvert, butté, l'eau peut ruisseler. Ils éventrent les collines, les buttes, aux travers des Alpilles ils percent droit. Le prodigieux canal, l'aqueduc sans pareil, sur l'étang de Barbegal, marche que c'est merveille. »

Il reste en somme assez peu de chose de l'Arles de Constantin ; mais, puisqu'il faut toujours faire sa part aux ravages du temps et des hommes, nous devons nous féliciter que ce soit surtout l'Arles d'Auguste et des premiers Césars qui ait été plutôt épargnée.

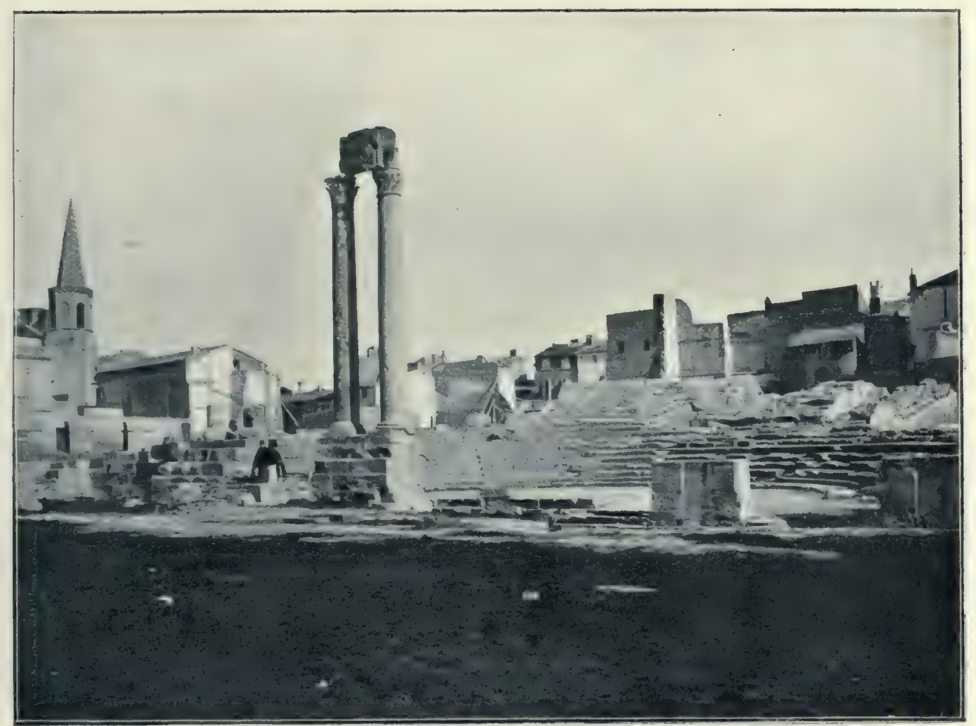
L'amphithéâtre d'Arles est plus ancien que celui de Nîmes. Il remonte au premier siècle de notre ère ; peut-être fut-il commencé dès le temps où Claudius Tibérius Néro, père de l'empereur Tibère, conduisait dans la ville une colonie romaine (46 avant J.-C.). Transformé en forteresse, au début du moyen âge, il fut surmonté de tours qui existent encore en partie. Il ne tarda pas à se remplir d'habitations, et, lorsque en 1825, la municipalité, à l'instigation du maire, M. de Chartrouse, entreprit de le restaurer, il fallut commencer par démolir les deux cent douze habitations et la chapelle qu'il contenait. En 1830, le déblaiement était à peu près achevé et, à l'occasion de la prise d'Alger, on y donnait, devant près de 20.000 spectateurs, une première course de taureaux.

L'amphithéâtre d'Arles est moins bien conservé que celui de Nîmes [1]. L'attique, qui a certainement existé, comme l'a prouvé Questel, a disparu ; mais les arcades supérieures qui découpent librement sur le ciel leur ligne grandiose et régulière, donnent un effet pittoresque qui permet à peine de regretter cette destruction. Ayant parlé dans ce volume même de l'amphithéâtre de Nîmes nous n'insisterons que sur les points par lesquels l'amphithéâtre d'Arles en diffère.

Les substructions présentent un grand intérêt. La colline de Mouleyrès, sorte d'acropole de quelques mètres de haut, n'offrant pas une surface suffisante, les Romains l'entaillèrent sur une assez grande étendue et établirent leurs substructions en contre-bas. « Elles comprennent, dit M. Hipp. Bazin, quatre murailles concentriques, formant alternativement

[1] L'amphithéâtre d'Arles est un peu plus grand que celui de Nîmes. Voici ses dimensions principales. Nous empruntons ces chiffres au plan de Questel qui fut chargé de diriger les restaurations votées en 1845 par les deux chambres. Ce plan a été dressé d'après les mesures de l'architecte arlésien Guillaume Véran. Grand axe : extérieur $136^{m},15$, intérieur $69^{m},26$; petit axe : extérieur $107^{m},62$, intérieur $39^{m},82$; superficie de l'arène, $2.166^{m},9$; superficie totale $11.505^{m},508$.

des galeries et des chambres, dont les unes étaient utilisées et dont les autres avaient pour objet d'assurer la solidité de l'édifice, tout en évitant l'emploi de contours massifs en maçonnerie. Galeries et chambres souterraines n'existaient pas d'ailleurs sur tout le périmètre de l'arène ; là où les Romains avaient rencontré le rocher formant une assise suffisam-



Cliché Févrot.

Théâtre romain (intérieur).

ment solide, ils n'avaient eu garde de négliger cet avantage, de sorte que la galerie extérieure n'existe que sur une partie du périmètre. Toutes ces constructions de la première assise échappent au regard, sauf d'un côté sur la face septentrionale où une porte aujourd'hui disparue donnait accès par les souterrains sur le sol même de l'arène. » C'est par là que l'on faisait entrer les cages des animaux sauvages.

On a pu se demander si les arènes de Nîmes avaient vu des combats d'animaux féroces. La chose est certaine pour Arles. Des ossements trouvés dans le sous-sol et la hauteur considérable du mur du *podium* ne peuvent laisser de doute. Ce podium présente environ à mi-hauteur une corniche, destinée probablement à porter un plancher, lorsque, pour d'autres

spectacles, il n'était pas nécessaire de protéger aussi bien le public.

Dans cette comparaison entre les deux amphithéâtres romains les plus célèbres de notre pays, ce qu'il importe le plus de remarquer, c'est la différence des styles. A Arles, il y a plus d'élégance; on est plus près du temps où l'art romain était pénétré de l'art grec. Sans doute l'aspect général est romain : la forme circulaire des cent vingt arcades superposées en deux étages et la masse considérable de l'édifice affirment ce caractère ; d'ailleurs, les Grecs n'ont jamais connu l'amphithéâtre ou, du moins, ne l'ont connu que par les Romains. Cependant Révoil a raison de reconnaître dans l'amphithéâtre d'Arles l'influence hellénique, qui apparaît dans l'emploi plus fréquent, pour les dispositions intérieures, de la plate-bande au lieu de la voûte comme dans le dessin des moulures et des ornements. « Tandis qu'à Nîmes la galerie principale est voûtée suivant le système romain et divisée en travées, à Arles elle est couverte de linteaux de pierre. D'autre part le style des corniches et des pilastres accuse l'art grec. » Il se manifeste aussi bien dans les pilastres doriques du premier étage que dans les colonnes corinthiennes du second. On sait quel admirable parti les architectes romains ont tiré de l'ordre corinthien ; c'est le seul point sur lequel on puisse dire qu'ils aient modifié heureusement leurs modèles grecs. Or les chapiteaux corinthiens d'Arles rappellent plutôt le monument choragique de Lysicrate que le Panthéon d'Agrippa.

Cette influence grecque est bien plus apparente dans le théâtre, malgré la tour de défense qu'on y a ajoutée au moyen âge[1]. Elle est sensible dans le style de son architecture et de son ornementation (chapiteaux corinthiens), elle l'est dans son plan général qui rappelle celui du théâtre d'Athènes. Elle se montre surtout dans l'importance laissée à l'orchestre. Dans les théâtres grecs, l'orchestre n'était pas occupé par les spectateurs, ce mot voulant dire l'endroit où l'on danse. C'était, comme le sens étymologique l'indique, le lieu où le chœur exécutait ses évolutions devant l'autel de Bacchus et il était relié à la scène par deux escaliers latéraux. Les Romains dont les représentations théâtrales n'avaient pas le même caractère national et religieux livrèrent l'orchestre aux spectateurs et en restreignirent l'étendue. Nous le constaterons à Orange. Mais à Arles, lorsqu'on mesure ses dimensions, lorsqu'on remarque le magnifique dallage de marbre rare qui le couvre encore, en partie, on voudrait croire qu'il n'a pas été simplement destiné à contenir des sièges et qu'on y a vu se développer les théories, les cortèges qui venaient faire

[1] La *Tour de Roland*.

entendre les vers lyrique des émules de Sophocle ou d'Aristophane. Le peu de profondeur de la scène comparée à sa largeur (42 m.) permet de supposer du moins que cet orchestre à pu servir à la figuration et à l'extension de l'appareil théâtral. Le théâtre d'Arles a 163 mètres de diamètre, et pouvait contenir 16 000 spectateurs.



La Vénus d'Arles.

La population d'Arles affirmait son origine en partie hellénique par son goût pour des spectacles plus intellectuels et plus humains que ceux de l'amphithéâtre et du cirque. Il semble que ce monument a été construit avec amour, si on en juge par le luxe qui y fut déployé, par la délicatesse et la beauté des sculptures, par la richesse des matériaux, marbres d'Italie, de Grèce et d'Afrique. On peut s'en rendre compte encore aujourd'hui, malgré les destructions fanatiques du V[e] siècle. Alors en effet, vers 446, sous l'épiscopat de saint Hilaire, le théâtre fut condamné. Un clerc nommé Cyrille conduisit le peuple à la destruction et au pillage. On ne pensa même pas à réserver ce qui aurait pu servir à l'ornementation des églises ; et c'est par hasard que quelques colonnettes provenant du mur qui soutenait le *pulpitum* [1] ont été beaucoup plus tard employées à Saint-Césaire et au cloître de Saint-Trophime. Au milieu de ces décombres qui servirent de carrière, un couvent fut construit en 1664, sur l'emplacement de la scène. Ce cou-

[1] Le *pulpitum* était la partie avancée de la scène (en avant du *proscenium*) où les acteurs se plaçaient le plus souvent, autant que leur rôle le permettait, pour se faire mieux voir et mieux entendre. Le *proscenium* correspond à peu près à ce que nous appelons aujourd'hui la scène.

vent fut détruit à la Révolution et les ruines s'ajoutèrent aux ruines. La forme de l'ancien édifice était tellement méconnaissable que, depuis le XVIIe siècle où on commença de nouveau à s'en occuper, plusieurs y voyaient un temple de Diane. Cependant deux magnifiques colonnes monolithes, l'une de marbre jaune de Sienne, l'autre en brèche africaine, marquent encore le fond de la scène et attestent sa splendeur passée. En avant du *proscenium*, sur la face intérieure du mur du *pulpitum*, on aperçoit des rainures biseautées, creusées dans de larges pierres. C'était là probablement que s'engageaient les mâts destinés à porter les tentures qui fermaient la scène chaque fois que le spectacle était interrompu. Dans l'antiquité, au contraire de ce qui se passe actuellement la *toile* se levait à la fin du spectacle et s'abaissait pour permettre au public de voir les acteurs.

Fort heureusement Cyrille et ses complices, dans leur fureur de destruction et pour aller plus vite, avaient laissé sur place les débris des statues qu'ils avaient cassées. C'est ce qui a permis d'y retrouver, depuis, des œuvres admirables.

Les sculptures antiques d'Arles sont incomparablement supérieures à celles de Nîmes ; elles appartiennent en général à une meilleure époque, et donnent une haute idée des goûts artistiques des Arlésiens, comme de la merveilleuse diffusion de l'art gréco-romain.

La première trouvaille date de 1651 et elle fut particulièrement heureuse : la *Vénus d'Arles*. Elle n'est plus à Arles, mais à Paris. Cependant c'est bien à propos de la ville d'Arles, où l'on en voit d'ailleurs le moulage, qu'il convient de résumer l'histoire d'une statue qu'on n'aurait pas dû lui enlever et qu'on devrait lui rendre. Cette statue est certainement une des plus belles que nous ait laissées l'antiquité. On pourrait lui reprocher quelque manière dans la pose, ce bras tendu qui tient une pomme ne s'explique guère et détruit l'eurythmie de la figure ; mais la faute en est à la manière dont elle a été restaurée, quoique ce travail ait été confié à Girardon. La Vénus d'Arles avait perdu complètement le bras droit et ne possédait plus que la partie supérieure du bras gauche. On ne put retrouver ce qui manquait, malgré les recherches ordonnées par Louis XIV. Il aurait mieux valu, n'en déplaise au grand roi et à Girardon, ne pas tenter de restitution. Admettons que le bras gauche tenait en effet un miroir, mais pour la main droite il n'est pas probable qu'elle tînt une pomme, elle devait plutôt se relever pour arranger la chevelure et tenir soit une fleur, soit un flacon de

parfum, à moins qu'on ne préfère placer le flacon dans la main gauche.

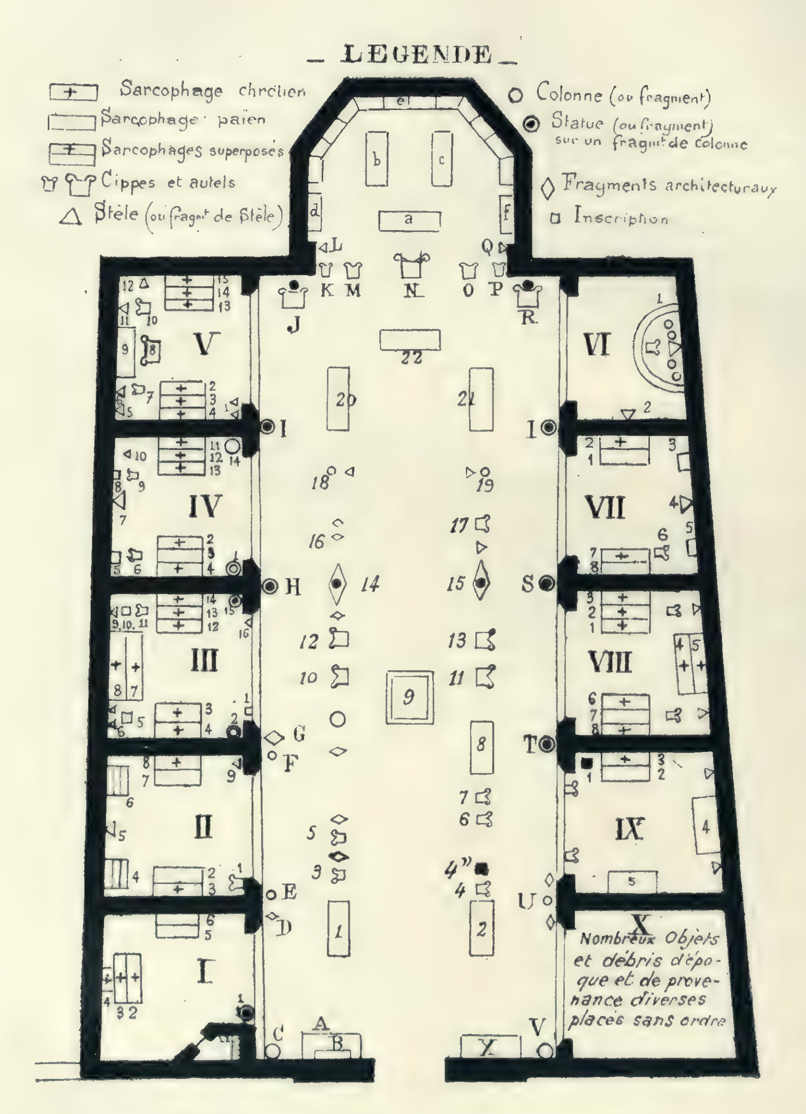
Ce n'est pas seulement pour la composition, c'est aussi pour l'exécution que notre grand sculpteur, emporté par sa nature, est ici en défaut. Les formes de la Vénus d'Arles ont quelque chose de pur, de jeune, de simple, de chaste qui en fait l'originalité. On pourrait même y signaler un archaïsme discret et plein de charme, archaïsme, soit dit en passant qui ne permet guère de la faire remonter à l'époque de Praxitèle où l'on n'avait pas de telles préoccupations. Or, les restaurations modernes sont plantureuses jusqu'à la lourdeur et la différence est choquante entre le bras droit, tout entier de Girardon, et la partie antique du bras gauche qui aurait dû cependant lui servir d'indication.

Signalons enfin un détail intéressant. Au milieu de la bandelette qui retient les cheveux, un petit trou percé dans le marbre et visible sur notre photographie, servait sans aucun doute à porter un bijou. De même, dans le bracelet qui orne le haut du bras gauche, le chaton indique nettement un vide qui devait enchâsser également une pierre précieuse.

Il est naturel que le culte de Vénus fût en honneur à Arles, puisque cette colonie était sous le patronage de la famille Julia qui prétendait se rattacher directement par Énée à cette déesse. On se plaît à remarquer la ressemblance des traits de la *Vénus d'Arles* avec ceux des Arlésiennes de nos jours et l'on aimerait à croire que quelque jeune femme de la *Colonia Julia Arelatensis* a posé devant le sculpteur. Mais la statue est bien grecque ; elle est en marbre de l'Hymette. Elle appartient à l'époque postérieure à Alexandre, peut-être il est vrai plus voisine de Pasitélès que de Lysippe.

Elle fut trouvée le 6 juin 1651, par deux frères nommés Brun propriétaires de la maison dont la cour renfermait les deux colonnes qui sont encore à leur place [1]. Le conseil de la ville d'Arles l'acheta pour 61 livres. Au mois de juillet 1683, il députa son premier consul Gaspard de Grille, sieur de Robiac, pour aller l'offrir à Louis XIV. Le roi fut fort satisfait : Grille reçut une belle chaîne d'or, plus un médaillon entouré de diamants et contenant le portrait du roi. Quant à la ville d'Arles elle ne gagna rien. Cependant Arles comprenait toute la valeur de son hommage ; car peu de temps après en 1687, le coadjuteur d'Arles ayant à défendre sa ville épiscopale d'accusations qui portaient atteinte

[1] Voyez Fröhner. *Notice des sculptures antiques du Louvre*, 1er volume, p. 179 et suiv. Fröhner donne une bibliographie très complète du sujet. On voit des répétitions du type de la Vénus d'Arles au British Museum et au Louvre même (n° 138). Comparer la Vénus *genitrix* également au Louvre (n° 135).



Musée Lapidaire, ancienne église Sainte-Anne.

On n'a marqué sur ce plan, — qui ne prétend pas à remplacer un catalogue, — que les œuvres vraiment dignes d'attention soit par leur valeur artistique, soit par leur intérêt archéologique ou historique. Comme on le voit, cet édifice a été construit irrégulièrement.

LÉGENDE DU PLAN SCHÉMATIQUE DU MUSÉE D'ARLES

Ne voulant pas faire un catalogue et d'autre part les signes marqués sur le plan faisant nettement connaître la nature de l'objet, nous ne renvoyons qu'aux œuvres les plus importantes, de manière à faciliter la visite rapide de la collection.

S. Sarcophage. — C. Cippe. — St. Stèle. — Chr. Chrétien. — Col. Colonne.
Fr. Fragment. — Couv. Couvercle.

§ Ier. **Objets placés au milieu de la nef.** — 1, S. dit de *Léda*. — 2, S. de *Julia Tyrannia*. — 4". Fr. de statue de *Jupiter*? ou d'*Auguste*? — 8, Couv. de S. trouvé à Trinquetaille (1891). — 9. Mosaïque de l'*Enlèvement d'Europe*. — 10 et 11. Bustes de femmes. — 14 et 15, *Silènes* du théâtre. — 19, C. surmonté d'un chapiteau orné d'un sphinx et portant une tête d'enfant (moderne). — 20, S. dit de *Psyché*. — 21, S. de *Cornélia Iacæna*. — 22, S. dit d'*Hippolyte*.

§ II. **Objets placés des deux côtés de la nef entre les chapelles et à l'entrée du chœur.** — *A*, Couv. de S. à tuiles imbriquées. — *C*, Col. dédiée à Constantin. — *D*, Danseuse ou Victoire grand. nat. — *H*, Buste de *Marcellus* (?). — *I* et *I"*. Danseuses du théâtre. — *J*, Tête de *Livie* ou *Vénus*, sur l'autel de la *Bonne Déesse*. — *M* et *O*, Autels avec couronnes de chêne. — *P*, C. de *Veria Filtata* et torse de femme. — *R*, C. de *Sempronia Tertulla*, portant la statue du *Dieu Mithra*. — *S*, Tête d'*Auguste*. — *T*, Col. et Masque de théâtre. — *X*, Couv. de S. à tuiles imbriquées.

§ III. **Objets placés dans les chapelles latérales.** — Chapelle I. — 1, Groupe dit de *Médée* (?). — 2, 3, 4. Trois S. chr. superposés, sur le supérieur, stèle à quatre portraits. — 6, S. de la *Cueillette des olives*.

Chapelle II. — 2, S. portant la représentation d'un *Orgue hydraulique*. — 5, St. de *Cornélia Optata* et *Cornélia Sedata* (avec portraits). — 8, S. chr. avec *orante*.

Chapelle III. — 2 et 15, Fr. ayant appartenu à la même (?) statue de danseuse. — 7, S. dit de *Constantin II*. — 8, S. chr. à cinq tableaux. — 12, S. chr. (*le Christ donnant la loi aux apôtres*). — 13, Couv. du S. de *Concordius*.

Chapelle IV. — 1 et 14, Bornes milliaires. — 2, S. chr. à 7 tableaux. — 3, Couv. du S. d'*Hydria Tertulla*. — 4, S. de l'*Orante*. — 7, St. à trois portraits (le père, la mère et l'enfant). — 12, S. d'*Optatina Reticia*. — 11 et 13, S. chr. de deux époux (figures *clypeatæ*).

Chapelle V. — 2, S. chr. à 7 niches. — 3, Au-dessus, couv. du S. de saint Hilaire évêque d'Arles. — 8, Autel d'Apollon. — 9, *Apollon et les Muses*. — 12, St. de Primigénius, acteur de la troupe d'Eudoxe.

Chapelle VI. — 1, Partie du piédestal de la *Méta* du cirque. — 2, St. de deux jeunes femmes (portraits), très intéressante pour le costume.

Chapelle VII. — 1, S. de *Chrysogone*. — 2, Fr. de S. chr. *Résurrection de la fille de Jaïre*. — 3, Inscription funéraire d'*Aelia Aeliana*. — 7, S. chr. à strigiles avec figure portant un agneau (*le Bon Pasteur*). — 8, S. de la *Chasse au sanglier*.

Chapelle VIII. — 1, S. chr. à strigiles avec l'*Adoration des Mages* et l'*Adoration des Bergers*. — 5, S. dit du *Mariage romain*. — 6, S. chr. à strigiles avec le *Christ nimbé*. — 7, Couv. de S. païen avec *Scènes de la vie pastorale*.

Chapelle IX. — 1, Statue de *Sénateur* (?). — 4, S. de *Julia Lucina*.

Chapelle X. — Débris divers.

Vitrines du chœur. — Objets divers : Magnifiques urnes cinéraires en verre; dans la vitrine *e*, cachets d'oculiste; dans la vitrine *b*, vertèbre humaine gardant la flèche en silex qui s'y est enfoncée.

6

à sa fidélité envers le roi disait : « Avec quelle joie n'a-t-elle pas envoyé la statue de Vénus au roi, lorsqu'elle a cru par là pouvoir lui plaire ! Sacrifice pourtant de la chose du monde la plus chère et la plus précieuse à ses habitants ! » Le marbre était arrivé à Paris au mois de mai 1684 sous la garde de Jean de Dieu, sculpteur d'Arles, élève de Puget, et de Louis Lanfant, commissaire général des troupes royales en Provence. Le mercredi, 18 avril 1685, après avoir été restaurée par Girardon, elle occupait une place d'honneur dans la grande galerie de Versailles.

Les Arlésiens eurent tort d'envoyer leur belle statue à Louis XIV, Louis XIV eut tort de l'accepter. L'on ne saurait trop approuver ce que le marquis de Lauriston écrivait en 1822 au nom du roi Louis XVIII, à la ville de Vienne. Il s'agit d'une autre statue de Vénus que le roi s'était décidé à ne pas refuser, ne voulant pas avoir l'air de dédaigner un témoignage de déférence.

« Il m'a paru, dit-il, que ces hommages n'étaient rien moins qu'agréables aux habitants des villes que l'on prive ainsi de leurs monuments historiques. Je me suis en conséquence arrêté pour l'avenir à l'idée qu'il serait du service du roi et de la France de s'appliquer à éluder ces offres et ces hommages des autorités locales, auxquels il est contre la nature des choses que les administrés applaudissent [1]. »

Cependant le Louvre contient des sculptures d'origine arlésienne autres que la Vénus : le torse d'une statue de l'empereur Auguste dont nous retrouverons la tête au musée d'Arles et un *Sarcophage* dit *de Prométhée*, cédés à notre collection nationale en 1822, plus une tête de faune plus grande que nature, trouvée à Trinquetaille et achetée en 1860 à M. de Valori.

[1] Sous le premier empire, lorsqu'on était passionné pour l'antique, il fut question de transporter en bloc à Paris toutes les antiquités d'Arles, y compris les deux colonnes du théâtre. M. Mathieu Saint-Jacques fut délégué à cet effet par le ministre de l'intérieur auprès de la municipalité arlésienne. Il descendit notamment avec l'archéologue Petit-Radel, dans la crypte de Saint-Honorat, mais y trouva une si grande quantité d'eau qu'il put à peine examiner les sarcophages qu'elle contenait. « Tout prouve, dit Saint-Jacques dans son rapport, le peu de cas que l'on fait dans cette ville des objets provenant des anciens monuments. Pourquoi alors ne pas les transporter à Paris où ils seront protégés et appréciés à leur valeur ? » Mais la mission du délégué officiel avait rappelé aux Arlésiens le prix de ce qu'ils possédaient. Ils revendiquèrent avec vivacité le droit de conserver leurs antiquités « pour le musée que S. M. les avait autorisés à établir ». On n'envoya au Louvre que quelques colonnes et fragments architecturaux. Ils ne parvinrent même pas à destination et disparurent, dit-on, dans un naufrage, en remontant le Rhône. On prétendit que c'était un accident simulé et qu'en réalité ces colonnes et ces fragments furent volés. En tous cas on ne sait aujourd'hui où ils se trouvent. (Voy. Millin, *Voyages dans les départements du midi de la France*, t. III, p. 613 et E. Michon, *Op. cit.*)

Le musée d'Arles contient, comme celui de Vienne en Dauphiné, des sculptures antiques de premier ordre qui seraient plus connues si elles étaient dans quelque ville d'Italie. La tête d'Auguste (plan, S) appartenant à la statue dont nous parlions plus haut est digne de l'Auguste du Vatican[1]. Elle a été trouvée dans le théâtre ainsi que d'autres œuvres admirables que nous allons énumérer. Citons au premier rang la tête d'une statue de Livie ou de Vénus (probablement une statue de Livie en



Musée Lapidaire dans l'ancienne église Sainte-Anne.

Vénus), qui semble avoir fait pendant à la statue d'Auguste. L'admirable

[1] Le torse fut trouvé dans le théâtre en 1787. Il passa d'abord pour un Jupiter jusqu'au jour ou Estrangin reconnut que c'était un torse d'Auguste. Dans les anciens catalogues du Louvre, il est indiqué comme provenant de Nîmes. Enfin, on a dit aussi, car les erreurs semblent s'accumuler sur ce malheureux fragment, qu'il avait été découvert à Trinquetaille au commencement du XVIIe siècle. Mais la statue de Trinquetaille était un Jupiter tenant la foudre et elle était à peu près complète. On peut voir là-dessus ce que dit François de Rebatu, dans *La Diane et le Jupiter d'Arles*, Arles 1656, brochure in-8°. A cette époque on croyait que la *Vénus d'Arles* était une Diane, le théâtre passant pour un temple de Diane. Quant au torse impérial il fut, comme nous l'avons vu (voy. p. 80), donné au Louvre avec le sarcophage de Prométhée en échange

beauté du type, beauté qui subsiste et ce n'est pas peu dire malgré la déformation de son nez cassé près de la racine, la largeur et la science du faire sont dignes de la Vénus de Milo, dont elle rappelle le type. Nous n'hésitons pas à dire que c'est une des plus belles œuvres de la sculpture antique. Un trou percé sur le front à la naissance des cheveux



Cliché Neurdein.

Fragment d'une statue de Livie ou de Vénus.

analogue à celui que nous avons signalé pour la Vénus d'Arles devait

d'un tableau de Lemoine et Natoire dont nous parlons plus loin (1822). La tête n'a été découverte qu'après cette date, en 1834. C'est pour cela qu'elle est encore à Arles. Le musée d'Arles possède un bas de statue drapée qui pourrait se rapporter aussi à cette figure d'Auguste. Le Louvre ayant envoyé à Arles un moulage du torse, la Société du vieil Arles a chargé M. Férigoule de réunir les moulages des divers fragments et de reconstituer l'ensemble. La tête s'adaptait parfaitement au torse et à cet égard il ne peut y avoir de contestation. Pour la partie inférieure, il n'en est pas de même. Sans doute la réunion du torse avec les jambes se fait assez naturellement, si l'on tient compte des éclats de la pierre, les proportions sont exactes, la qualité du marbre est la même. Cependant l'ensemble n'est pas satisfaisant, le bas paraît étriqué et gâte

retenir un ornement métallique tel qu'un bijou, une étoile ou une boucle [1] (plan, J).

Une statue de danseuse se tenant sur un pied ferait honneur, pour le mouvement vif de ses draperies et sa grâce exquise, à un sculpteur du XVIII[e] siècle. Mais un Coustou lui-même n'aurait pas eu cette eurythmie vraiment grecque. C'est ici que l'on peut penser légitimement à la Victoire de Samothrace.



Danseuse.

plutôt la majesté du reste. Bernouilli dans son *Iconographie romaine*, (deuxième partie, t. I, p. 38), trouve que les jambes drapées sont de proportion moindre que la tête et on a remarqué avec raison que le torse semble appartenir à une statue debout et non assise. Quoi qu'il en soit l'œuvre est tout à fait remarquable et la tête d'Auguste non laurée a un caractère de réalité, « un caractère iconique » que n'a pas l'Auguste de Naples. (Voir E. Michon, *Op. cit.* et le *Bulletin du vieil Arles* numéro d'octobre 1903 et numéros suivants.) Ajoutons enfin que la société des *Amis du vieil Arles* vient d'obtenir que le torse du Louvre fût restitué, en dépôt, à son lieu d'origine.

[1] On pourrait objecter qu'il est au moins singulier de représenter la grave Livie dans un appareil aussi simple, un costume aussi mythologique. Mais c'était ainsi qu'on figurait les habitants de l'Olympe et les Romains ne devaient trouver rien de choquant à représenter de même les empereurs et les impératrices, ces dieux terrestres. Des personnages bien moins qualifiés n'hésitaient pas à se décerner ce genre d'honneur. Dans le tombeau du consul Manilius (voie Appienne), on a trouvé à côté de la statue de Manilius en Mercure, celle de Manilia dans le costume et l'attitude de la Vénus de Médicis. On voit au Louvre d'autres Romains du temps d'Adrien formant le groupe de Mars et de Vénus. On trouverait des représentations analogues de princesses dans les temps modernes. (Emaux de Léonard Limousin, tableau de la fin du XVI[e] s. à Chantilly, Marie de Médicis en Junon par Rubens au Louvre, tapisserie de Jacques Lefebvre (une grande dame à sa toilette), médaille du mariage de Marie-Louise et de Napoléon, etc.)

Cette statue est sans tête. Des fragments de deux autres statues de danseuses beaucoup plus mutilées, n'en donnent pas moins une sensation complète de beauté. Il semble qu'une âme anime les œuvres d'un art supérieur et qu'on la retrouve dans toutes leurs parties [1]. Un autel d'Apollon découvert en 1822 et dont la place était toute marquée dans un théâtre romain où la littérature dramatique n'avait aucune raison de se rattacher à Bacchus plus qu'au maître du Parnasse, nous représente, au centre, le dieu assis, sa lyre à la main ; de chaque côté sont sculptées des branches de laurier. Sur une des faces latérales, Marsyas accroché à un arbre et attendant son supplice ; de l'autre un esclave aiguisant un couteau court à large lame. Au-dessus un bas-relief représente les muses [2]. D'ailleurs le souvenir de Bacchus, le dieu premier inspirateur de la poésie dramatique, est rappelé par deux *Silènes* [3], appuyés sur une outre. On saisit bien, dans ces corps ventrus et flasques, dans ces chairs amollies par l'âge et par les excès de la bonne chère, ce caractère réaliste que sait prendre au besoin l'art grec toujours prêt, non à affadir la nature, mais à lui donner tout son caractère. Signalons aussi les restes d'un autre autel derrière lequel a été trouvée la Vénus du Louvre. Cet autel est orné de cygnes et de guirlandes de fruits et de palmier ; c'est peut-être un autel votif à Vénus et Auguste.

Parmi les autres sculptures de provenances diverses on ne saurait oublier un autel votif, dédié à la Bonne déesse, la déesse de l'Ida, par l'affranchie Caïena sa prêtresse [4] ; la statue d'un sénateur romain (?) très mutilée mais de la bonne époque (Ier siècle. Plan, chapelle IX, n° 1) ; la partie supérieure d'un torse de femme avec une mèche de cheveux lui arrivant au milieu de la poitrine [5] ; un buste d'enfant dit de *Marcellus* [6] qui, sur son jeune visage et au-dessous de ses longs cheveux ramenés en partie sur le front, laisse lire déjà l'énergie romaine ; une tige de palmier

[1] Plan, I et I''; Chapelle III, 2 et 15. Les fragments 2 et 15 se rapportent vraisemblablement à la même statue.

[2] Plan, chapelle V, nos 8 et 9.

[3] Plan, nef, nos 14 et 15.

[4] Plan J. — Ce culte oriental semble avoir été assez répandu dans le bassin du Rhône : des inscriptions analogues ont été trouvées à Vence et à Riez. L'autel d'Arles a fait partie des substructions de l'église Notre-Dame-la-Major.

[5] Au-dessus du Cippe de Veria Filtata (Plan, P).

[6] Plan H. — On est trop naturellement porté à voir un *Marcellus* dans toutes les figures de jeunes romains de distinction qu'on ne peut autrement identifier. Mais ici la date de l'œuvre, autant qu'on en peut juger par le style, et le type du personnage s'accordent avec cette attribution.

en marbre; deux autels en marbre de Carrare portant sur leur face antérieure, sculptée en très haut relief, une couronne de chêne d'un grand style décoratif et d'un travail très fin (plan, nef M et O); un groupe dit de *Médée* (plan, chapelle I, nos 1); des bustes de femme intéressants par leur coiffure (plan, nef nos 10 et 11); un magnifique chapiteau corinthien en marbre, trouvé dans le Rhône; des fragments importants d'un arc de triomphe; un bas-relief calcaire représentant encore une danseuse ou une Victoire provenant aussi peut-être d'un arc de triomphe (plan, D).

Sur une partie du piédestal circulaire de la *méta* du cirque, on voit quatre groupes de chars, représentant les quatre factions de cochers qui se disputaient à Rome la faveur de la foule et dont les rivalités avaient passé dans les provinces; ces chars sont conduits par des génies ailés. On remarquera la forme allongée des chevaux. Ce type se rapproche de celui de nos chevaux de course ou des chevaux d'Assourbanipal dans l'antique Assyrie; mais, il est rare dans la sculpture classique qui, à l'exemple des œuvres de Phidias, nous présente plutôt des chevaux de forme courte et ramassée (plan, chapelle VI, n° 1).

Une tête en pierre, de jeune homme coiffé d'un bonnet phrygien, a dû appartenir à une statue mithriaque (plan, nef n° 16). Le culte de Mithra s'était répandu profondément dans les Gaules : on a trouvé les murs d'un de ses temples à Vieu en Valromey et on voit à Bourg Saint-Andéol, près de la rivière de la Tournes une pierre mithriaque. Mithra avait à Arles, près du cirque un temple d'où provient la curieuse statue dont il nous reste à dire un mot (plan, R). La tête, qui était peut-être une tête de lion, manque; le corps est entouré d'un serpent énorme aux écailles saillantes; entre les spirales régulières du reptile sont sculptés en bas-relief les signes du Zodiaque. Ces bizarreries et ces monstruosités orientales font comme une fausse note au milieu des inspirations gracieuses ou puissantes, mais toujours harmoniques et bien humaines, du génie gréco-romain, contraste d'autant plus sensible que la netteté de la ligne et la correction du dessin (une fois le sujet admis) sont vraiment classiques. Une autre sculpture près du tombeau de Cornelia Iacæna, diffère aussi beaucoup des œuvres qui l'entourent, mais pour d'autres raisons (plan, nef n° 19). C'est une tête d'adolescent en marbre blanc, admirable d'ailleurs : l'expression du regard, vivante et personnelle, la manière dont les cheveux sont traités, sont particulièrement remarquables. « Mais, pense M. Lacaze Duthiers, il est fort douteux que ce morceau soit antique. Il a tous les caractères d'une œuvre remontant tout au plus à la Renaissance et, à le bien examiner,

paraît même plus moderne ; d'ailleurs, il n'a pas été trouvé dans les ruines du théâtre, mais dans les ruines de l'abbaye de Saint-Césaire et assez récemment. » Signalons aussi une mosaïque (l'*Enlèvement d'Europe*), découverte il n'y a pas longtemps à Trinquetaille.

Ces œuvres, quelle que soit leur valeur, ne forment que la partie la moins intéressante du musée d'Arles. Ce qui en fait une collection, sinon unique (il y a le musée de Saint-Jean de Latran à Rome), du moins exceptionnelle, ce sont ses sarcophages chrétiens et païens.

A Arles, comme à Nîmes, les inscriptions funéraires ou autres nous apprennent beaucoup sur la vie antique de la région.

Les *Nautæ Arelatenses* (bateliers du fleuve) y formaient un corps de métier distinct des *Navicularii marini* qui, eux, faisaient les transports maritimes et étaient assez nombreux pour se diviser en cinq corporations. La considération dont ils jouissaient était telle que les plus grands personnages, — par exemple un ancien tribun de la légion *adjutrix* [1], devenu depuis procureur impérial pour l'approvisionnement du blé à fournir pour la Narbonnaise et la Ligurie — ne dédaignaient pas d'être leurs patrons [2]. L'importance maritime d'Arles est attestée par le nombre de ses *Fabri navales* (constructeurs de navires), qui étaient sous la direction d'un *Architectus navalis* (ingénieur des constructions navales) [3]. Ces *Fabri navales* n'étaient pas des ouvriers vulgaires, si on en juge par la longue épitaphe en vers qu'un certain nombre d'entre eux ont fait graver sur le tombeau d'un de leurs camarades [4]. Citons encore les *Centonarii* fabricants d'étoffes fortes et grossières, espèces de bâches destinées à couvrir les marchandises transportées par terre ou par eau et employées aussi, chose imprévue, à étouffer les incendies [5].

Le mot *Utricularii*, désignait non seulement des bateliers d'une espèce particulière (voy. ci-dessus p. 57), mais aussi leurs homonymes les fabricants d'outres qui trouvaient surtout des clients dans les *Diffusores* ou marchands d'huile [6].

[1] Le titre de tribun légionnaire équivalait au grade moderne de général de division ou même de général commandant un corps d'armée.

[2] *Corpus Inscriptionum latinarum*, t. XII, n° 730.

[3] *Ibid.*, n° 733.

[4] *Ibid.*, n° 58. Voy. sur les inscriptions d'Arles, Hipp. Bazin. *Arles gallo-romain*, p. 67-80.

[5] Ou peut-être aussi à servir de protection contre les dégâts que peut causer l'eau des pompes. Les bâches ont été employées de nouveau, en cas d'incendie par le corps de *sauveteurs* qui vient d'être adjoint aux pompiers de Paris.

[6] L'importance du commerce de l'huile à Arles est attestée entre autres par Ulpien

Nous trouvons aussi des *Scholastici* (étudiants) qui rappellent que la culture intellectuelle était fort en honneur dans cette ville gréco-romaine [1].

Le souvenir des fêtes qui se donnaient au théâtre ou aux arènes est évoqué soit par le nom d'un de ces imprésarios d'un genre spécial, de ces *Negotiatores familiæ gladiatoriæ* (plan, nef n° 4), qui faisaient la traite des gladiateurs, soit par le nom d'un acteur de la troupe d'Eudoxe (*ex factione Eudoxi*) (plan, chap. V, n° 12) et d'un *Ædilis munerarius* espèce d'intendant des menus plaisirs, magistrat chargé de l'organisation et de la police des jeux.

D'autres inscriptions prennent leur intérêt dans les sentiments qu'elles expriment. On les rencontre aussi bien sur les tombeaux païens que sur les tombeaux chrétiens. En voici trois qui sont particulièrement touchantes. La première est probablement païenne et porte les lettres D. M. (Diis Manibus). Malgré de nombreuses incorrections, on voit qu'on a voulu la rythmer, ou à peu près, en hexamètres (plan, chapelle IX, n° 2).

O dolor quantæ lachrumæ fecere sepulcrum
Jul. Lucinæ quæ vixit karissima matri
Flos ætatis hic jacet intus condita sacxoo (*sic*)
O utinam possit reparari spiritus ille
    Ut sciret quantus dolor est.
Quæ vixit ann. XXVII, m. X., die. XIII.
    Jul. Parthenope infelix mater :

O douleur ! que de larmes représente la tombe
De Julia Lucina qui vécut très chère à sa mère.
Cette fleur de jeunesse gît ici cachée sous cette pierre.
Pourquoi sa vie ne peut-elle renaître,
    Ne fut-ce que pour qu'elle juge des regrets qu'elle a laissés.
Elle a vécu vingt-sept ans, dix mois, treize jours [2].
    Julia Parthenope sa malheureuse mère.

La seconde, n'est pas moins curieuse soit par sa forme, soit par les sentiments qu'elle exprime (plan, chapelle VII, n° 3).

dans un passage du *Digeste*. (Livre XIV, titre III, loi 13.) Le musée contient (Plan, chapelle II, n° 7) le sarcophage de M. *Junius Messianus*, membre et maître de la corporation des utriculaires d'Arles.

[1] *Corp. Ins. Lat.*, t. XII, n° 714. (Voy. ci-dessus p. 57 à la note.)

[2] On peut remarquer ici combien les Romains mettaient de précision dans les âges, avec quel soin ils marquaient les dates des naissances. Cette précision disparut au moyen âge et nous l'avons retrouvée seulement depuis que l'Assemblée constituante de 1789 a établi les registres de l'état civil.

Æliæ. Ælia [næ]
Littera' qui nosti, lege casum et dole puellæ.
Multi sarcophagum dicunt quod cons [umit artus] ;
Set conclusa decens apibus domus ist [a vocanda].
O nefas indignum ! jacet hic præclara puella.
Hoc plus quam dolor, rapta est speciosa puella.
Pervixit virgo, ubi jam matura placebat;
Nuptias indixit, gaudebant vota parentes.
Vixit enim ann [os] XVII et menses VII diesque XVIII
O felice' patrem qui non vidit tale' dolorem !
Hæret et infixo pectore volnus Dionysiadi matri,
Et junctam secum Geron pater tenet ipse puellam [1].

Toi qui sais lire, apprends l'infortune de cette jeune fille et pleure.
C'est un sarcophage, dira-t-on, devant ce tombeau qui dévore les chairs
Mais n'est-ce pas plutôt une élégante demeure réservée aux abeilles qu'il faudrait [l'appeler] ?
O désastre ! O iniquité ! ici gît une jeune fille rare.
Douleur plus qu'humaine ! Elle a été ravie cette belle jeune fille,
Lorsque, vierge encore, elle était déjà faite pour plaire dans l'épanouissement de [sa jeunesse].
Son mariage approchait; sa famille se réjouissait à cette espérance.
Elle avait en effet dix-sept ans, sept mois et dix-huit jours !
Heureux son père qui n'a pas vu cet affreux malheur
Dans son cœur transpercé, sa mère Dionysiade garde une blessure incurable.
Mais son père Geron lui est uni à jamais et seul la possède aujourd'hui.

La troisième est complètement chrétienne, mystique même, dans sa belle simplicité ; l'espérance et la foi y laissent à peine place à la douleur (plan, chapelle III, n° 13). Elle est aussi en vers, sauf la dernière ligne.

Integer adque pius vita et corpore purus
Æternus hic positus vivit Concordius ævo
Qui teneris primum ministrum fulsit in annis
Post etiam lectus cœlesti lege sacerdos.
Triginta et geminos decim (*sic*) vix reddidit annos.
Hunc cito sidercam raptum omnipotentis in aulam
Et mater blanda et frater quærunt.

[1] *Corpus Inscription latinarum*, t. XII, n° 743. Cette inscription, gravée en bonnes lettres du IIe siècle, comme le dit Hirschfeld, se lit sur une plaque de marbre trouvée en 1844 à côté d'un sarcophage contenant deux cercueils de plomb (aujourd'hui à la chapelle Bouic-Aiguières aux Alyscamps) et contenant l'un le squelette d'une jeune fille, l'autre celui d'un vieillard. Elle a été étudiée par Caumont (*Bulletin monumental*, 1845 et *Congrès archéologique*, 30e vol., 1866, p. 220), par Émile Egger (*Bulletin des Antiquités*, 1897, p. 109), et par Mommsen.

Irréprochable et pieux, pur de vie et de corps,
Concordius ici enseveli vit pour l'éternité.
Dans ses tendres années il occupa de hautes fonctions dans l'État ;
Puis, il fut choisi comme prêtre par la loi céleste.
Il accomplit à peine sa cinquantième année.
Ravi prématurément dans la cour étoilée du Tout-Puissant.
Sa tendre mère et son frère aspirent à le retrouver.



Cliché Chateauneuf.

Sarcophage dit d'Hippolyte.

La tombe de Concordius a été regardée comme miraculeuse. Ce Concordius est peut-être l'évêque qui signa en 374 au premier concile d'Arles.

Nous allons maintenant passer en revue les monuments funéraires qui se recommandent surtout par leur valeur artistique. Nous y retrouverons d'ailleurs plus d'une inscription analogue. Cette étude sera forcément très sommaire ; car, comme nous l'avons dit, le Musée d'Arles est à cet égard d'une grande richesse et sa description méthodique et complète exigerait tout un volume. Nous ne pouvons cependant nous dispenser de lui donner quelques pages ; rien à Arles, sans en excepter le théâtre et les arènes, n'est plus digne d'attention et c'est un vrai devoir de signaler cette collection aux simples touristes, à tous les esprits cultivés, ou

curieux de l'être, qui n'auront certes pas à regretter le temps qu'ils emploieront à sa visite. Ces tombeaux proviennent presque tous du cimetière des Alyscamps dont on parlera plus loin.

Nous commencerons par les monuments païens, mais en remarquant qu'il est parfois difficile de les distinguer des monuments chrétiens contemporains ou même postérieurs ; car, d'une part, plusieurs des formules funéraires païennes sur la paix de la mort et la vie future convenaient à la religion nouvelle, qui les adopta en leur donnant un sens plus fort et plus précis, et, de l'autre, des scènes mythologiques ou des emblèmes purement païens furent également conservés sur les tombes chrétiennes, avec un sens symbolique, même après la paix de l'Église. Il ne faut pas s'en étonner puisqu'on les retrouve en grand nombre dans les catacombes et que le christianisme naissant, le christianisme héroïque, les avait ainsi consacrées.

Parmi les monuments païens celui qui attire tout d'abord les regards est un des plus récemment connus. Il ne vient pas des Alyscamps : il a été trouvé dans la Camargue lors des travaux faits pour l'établissement du chemin de fer des Saintes-Maries (1891) et donné par la compagnie au Musée d'Arles (plan, nef n° 22). Il a 2m,35 de longueur, 1 mètre de largeur et 1 mètre de hauteur. Il appartient peut-être au Ier siècle de notre ère. Le couvercle porte la statue couchée du défunt qu'on reconnaît bien être celle d'un jeune homme quoique la tête soit perdue. Ce couvercle est, pour la qualité de la pierre comme pour la valeur du travail, très inférieur au sarcophage : il a été fait par quelque marbrier local, tandis que le sarcophage, qui vient peut-être d'Italie, doit avoir été acheté dans quelqu'un de ces ateliers réputés qui fabriquaient d'avance et tenaient en réserve des monuments ornés des sculptures le plus généralement demandées, toujours prêts à livrer au goût du client des cérémonies funèbres, des scènes de la vie future telle que se la figuraient les païens, des sujets mythologiques d'application symbolique : les Dioscures, Léda, Psyché, Ganymède, Orphée ou même l'histoire d'Hippolyte. L'histoire d'Hippolyte était spécialement choisie pour les tombeaux de jeunes gens non seulement à cause de sa mort tragique et prématurée, mais aussi à cause de la légende d'après laquelle le fils de Thésée aurait été ressuscité par Diane sous le nom de Virbius. C'est justement l'histoire d'Hippolyte qui, selon toute vraisemblance, est représentée sur les quatre faces d'exécution inégalement soignée du sarcophage qui nous occupe. L'analogie avec le sarcophage conservé à Girgenti en Sicile et, avec un sarcophage du Louvre, pour lesquels cette explication a été généralement admise est un

argument de plus en faveur de cette opinion [1]. Notre photographie nous dispense d'insister sur la description du sujet principal qui représente le départ pour la chasse; remarquons seulement la présence de Phèdre accompagnée de l'amour et signalons l'intelligent souci de la réalité avec lequel ont été variées les espèces de chiens qui accompagnent les jeunes chasseurs. La face latérale de droite et la face postérieure représentent la chasse au milieu de la forêt. Ces deux faces sont beaucoup plus frustes, l'épaisseur moins grande du marbre ne permettait pas d'ailleurs de fouiller plus profondément et d'accentuer davantage les formes. La face latérale de gauche au contraire est aussi belle que la face antérieure; elle nous montre Hippolyte mourant dont un chien lèche la main. Deux héros (les Dioscures?) sont près de lui; des femmes apportent du linge et des parfums.

Un autre sarcophage de même style nous représente aussi des scènes de chasse pleines d'animation où l'on voit un sanglier faisant tête aux chiens et des cerfs pris dans des rêts qu'ils essaient vainement de rompre, tout en luttant désespérément contre les chiens et les chasseurs qui les empêchent de s'échapper (plan, chapelle VII, n° 8). On pourrait rapprocher plus légitimement encore le sarcophage d'Hippolyte des sarcophages dits de Psyché et de Léda qui avaient contenu la dépouille de deux jeunes femmes; mais pour le caractère symbolique seulement et non pour l'art, car ce sont des œuvres médiocres. Celui de Psyché surtout est d'un travail assez grossier; malgré l'intérêt de la composition et la grâce souriante que conserve la figure principale, c'est une œuvre de la décadence [2].

Pour en finir avec les grands sujets mythologiques signalons aussi le monument brisé où l'on reconnaît Apollon et les neuf Muses. Le dieu tient sa lyre à la main et porte une longue robe flottante comme l'*Apollon musagète* du Vatican. Les attitudes des diverses figures qui l'accompagnent sont variées et gracieuses. Ce monument appartient sans doute aux environs de l'ère chrétienne (plan, chapelle V, n° 9).

Des monuments plus simples n'en sont pas moins d'un travail excellent. Celui que se fit faire de son vivant, *Cornelia Iacæna* et qui est orné

[1] Le sarcophage du Louvre — sur sa face principale (les autres sont différentes) — reproduit presque exactement la scène la plus importante du sarcophage d'Arles. A gauche Phèdre est assise ayant à ses côtés l'Amour. Entre Phèdre et Hippolyte, une femme âgée semble faire des reproches au jeune homme. Dans le bas-relief du Louvre, Phèdre au lieu de regarder Hippolyte, détourne la tête et se penche vers la gauche. Ce sarcophage provient de Toscane (Douane del Chiarone) et est entré au Louvre en 1863, dans la Collection Campana.

[2] Sarcophage de Léda : Plan, nef, n° I. Sarcophage de Psyché. Plan, nef, n° 20.

de guirlandes de fruits et de feuillage avec des têtes de bélier, est un chef-d'œuvre ; il était considéré, avant la découverte du sarcophage d'Hippolyte, comme le plus parfait des monuments funéraires du musée d'Arles (plan, nef, n° 21). Il semble contemporain, comme l'Apollon, des sculptures du théâtre.

D'autres, fussent-ils d'une valeur artistique moindre, ont un prix non moins grand par ce qu'ils nous apprennent sur les défunts et par les scènes plus familières qu'ils nous présentent. Tel est le couvercle de sarcophage représentant des scènes de la vie pastorale [1]. Tel est le sarcophage de la *Cueillette des olives* aujourd'hui fort mutilé, mais encore complet au temps de Millin qui l'a reproduit. Sa correction laisse parfois à désirer ; mais les petits génies occupés à détacher les fruits des arbres ou à les entasser dans des paniers, mettent à leur travail une ardeur et une vivacité charmantes (plan, chapelle I, n° 6).

Les goûts artistiques de *Julia Tyrannia* sont rappelés par des instruments de musique variés. D'un côté, les instruments à cordes : une lyre sur sa boîte de résonnance et accompagnée de son *plectrum*, une guitare d'une forme bombée rappelant la mandoline et portant les clefs destinées à tendre les cordes, un cahier de musique suspendu à un clou ; de l'autre les instruments à vent : un hydraule ou orgue mis en action par le moyen de l'eau et une syrinx ou flûte de Pan enfermée dans une boîte ; au-dessous un bélier. Julia Tyrannia devait être une femme très distinguée par l'esprit et par le cœur, si l'on en juge par son épitaphe dont toute femme pourrait être fière.

Juliæ Luc. Filiæ Tyranniæ
vixit ann. XX. m. VIII
quæ moribus pariter et
disciplina ceteris feminis
exemplo fuit, Autarcius
nurui, Laurentius ucxori

A Julia Tyrannia, fille de Lucius, morte à vingt ans et huit mois, qui par ses mœurs, comme par son éducation, fut un modèle pour les autres femmes, Autarcius son père et Laurentius son époux (ont élevé ce tombeau) [2].

On regrette que le sculpteur ne nous ait pas donné les traits de Julia

[1] A gauche un berger trait une chèvre ; à droite à côté d'une flûte de Pan suspendue à un arbre, un autre berger tient une chèvre par la barbe (Plan, chapelle VIII, n° 7).

[2] Plan, nef n° 2. — Le musée contient un autre sarcophage analogue, mais fort dégradé, où l'on voit également un orgue à eau mis en action par deux personnes (Chapelle II, n° 2).

Tyrannia à côté des instruments qu'elle aimait à manier. Terentius Musæus nous a fait connaître la figure d'Hydria Tertulla son épouse et d'Axia Æliana sa fille dans le tombeau commun qu'il leur a fait construire (plan, chapelle IV, n° 3). A droite de l'inscription, en avant d'une draperie qui sert de fond et d'encadrement, se voit le personnage à mi-corps de la mère. Elle tient à la main un rouleau de parchemin ou de papyrus signe de ses droits. Son air est noble et sévère ; son visage aux



Sarcophage de Julia Tyrannia.

traits réguliers, un peu durs, est couronné d'une coiffure soignée en torsades. C'est une véritable matrone. De l'autre côté, la jeune Axia fait un parfait contraste, avec sa face ronde, ses cheveux coupés sur le front, son nez court et épaté, sa physionomie souriante. Elle devait ressembler à son père. D'une main elle tient un oiseau, de l'autre un raisin (voy. fig. p. 99).

A défaut de parents ce sont des amis qui prennent soin de donner à quelque mort qui leur est cher une sépulture durable et parfois luxueuse.

Sur un cippe, deux jeunes filles se tiennent par la main au-dessus de cette inscription : « Cornélia Sedata, de son vivant, pour elle et pour Cornélia Optata son amie, morte à l'âge de vingt ans. » (Plan, chapelle II, n° 5.) Ailleurs, une stèle est consacrée à l'affranchie *Fidelis Romula* par *Secundina Cominia* sa compagne « qui a élevé ce monument à ses frais. »

De petits êtres, qui ont à peine paru dans la vie, sont honorés d'inscriptions qui prouvent que les enfants, si jeunes qu'ils soient, ont déjà dans le cœur de leurs parents une place bien à eux et qu'ils laissent, en s'en allant un vide que rien ne pourra combler. Tel est le tombeau, orné de guirlandes, de la petite *Chrysogone* « fille très douce, très « innocente et très chère, morte à l'âge de trois ans, deux mois, vingt- « sept jours et que ses parents regretteront tout le temps de leur exis- « tence. » Lorsque le tombeau fut découvert, on y retrouva encore les restes de la petite Chrysogone enveloppés dans un tissu d'or et de soie cramoisie. Cela n'empêcha pas les religieux de l'ordre des Minimes, qui avaient reçu la garde des Alyscamps et s'y conduisirent souvent en véritables barbares, de transformer ce sarcophage en un lavabo, ou une cuve, comme en témoignent encore les trous percés pour l'écoulement des eaux [1].

Sur la partie supérieure du sarcophage de Chrysogone on lit en gros caractères les mots : *Pax Æterna*. Cela ne suffit pas pour affirmer qu'il soit chrétien. D'ailleurs les monuments chrétiens sont en assez grande quantité dans le musée pour qu'il faille se garder d'en grossir le nombre par une attribution tant soit peu douteuse. Ils ont été décrits et interprétés par Edmond Le Blant dans un in-folio qui fait autorité. Nous allons, avec ce guide, reprendre la description sommaire des principaux d'entre eux, en faisant précéder cette description de quelques généralités indispensables.

Les monuments chrétiens du seul musée d'Arles fourniraient les éléments d'une étude sur la symbolique chrétienne primitive. On y trouve surtout reproduits les sujets de la Bible et de l'Évangile qui se rapportent à la mort, à la vie future, à la résurrection, à la rémission des péchés et au salut des âmes : la résurrection de Lazare, Daniel dans la fosse aux lions [2],

[1] Plan, chapelle VII, nº 1. — Quelques tombeaux d'Arles portent la figure d'une *ascia* et la formule *sub ascia dedicavit*. L'ascia désigne en latin divers instruments de forme analogue, doloire des tonneliers et charpentiers, marteline des tailleurs de pierre, truelle des maçons et aussi pioche des terrassiers. Elle peut être parfois le signe du métier exercé par le défunt et on la trouve à côté du fil à plomb. Mais elle apparait souvent, avec ou sans la formule, sur le tombeau de personnages de toutes conditions dont la profession n'a aucun rapport avec cet instrument. De là une discussion mémorable dans laquelle les monuments d'Arles ont pu servir d'arguments et où les érudits ont exposé et soutenu une quarantaine d'opinions différentes sur le sens de la formule.

[2] « O notre vrai père, qui jamais ne mentis, dit encore Roland dans la célèbre épopée du XIe siècle, toi *qui ressuscitas saint Lazare d'entre les morts et défendis Daniel contre les lions*, défends mon âme contre tous les périls à cause des péchés que j'ai faits dans ma vie. »(Strophe CIII, v. 2384-88.)

le baptême de J.-C., le Christ lavant les pieds des apôtres, le paralytique guéri, Moïse frappant le rocher, l'histoire de Suzanne sauvée par Daniel, Jonas vomi par la baleine, l'arche de Noé où la figure du défunt et même de la défunte sont substituées à la figure du patriarche. Comme l'a expliqué Le Blant, on trouve dans ces sculptures comme la traduction figurée, l'illustration symbolique de l'office des morts, tel que nous le donne la liturgie.



Tombeau dit de Constantin ou du Triomphe de la Croix; au-dessus, autre sarcophage, le Christ et les Apôtres.

Il ne faudrait pas cependant abuser (et on l'a fait jusqu'au ridicule) du caractère symbolique des sculptures funéraires et chercher un sens caché jusque dans les détails les plus insignifiants de l'ornementation. Les artistes, même en ce temps, n'étaient pas nécessairement de grands théologiens. Ils conservent plusieurs des anciennes formes et figures auxquelles on était habitué — formes et figures qui d'ailleurs n'ont pas encore complètement disparu de nos jours : les génies ailés, les torches renversées, les griffons, les personnifications des fleuves, de la mer et des vents. L'ordre dans lequel sont disposés les sujets n'est déterminé souvent que par le désir de la symétrie. Ce désir est poussé fort loin. Par exemple au-dessus de tel médaillon circulaire encadrant le buste du mort, — lorsqu'il s'agit de remplir les angles curvilignes entre le médaillon et la ligne horizontale

auquel il est tangent, — si on voit d'un côté la main de Dieu tendant à Moïse les tables de la loi, de l'autre le sculpteur mettra la main de l'ange arrêtant le bras d'Abraham au moment où il va sacrifier son fils (voy. fig. p. 101). Les sujets peuvent donner lieu d'ailleurs à des interprétations différentes. Par exemple, où Le Blant voit le paralytique guéri portant son grabat, d'autres avaient cru voir Samson, qui certes n'avait jamais été paralytique, enlevant les portes de Gaza.

Comme il était naturel, ce ne sont pas les seuls faits de la vie du Christ pouvant avoir une application funéraire que l'on retrouve sur les tombeaux. Mais, quelque variés que soient les sujets empruntés à l'Évangile, aucun ne représente les scènes de la passion. Tout au plus conduit-on la vie du Sauveur jusqu'à sa comparution devant Pilate et, même alors, l'y voit-on presque toujours couvert du *pallium* signe du commandement. Quoique dans un temps si voisin des martyrs (et il en avait été de même au temps des persécutions) on ne voulait pas représenter le Fils de l'homme au milieu de ses souffrances physiques. Cette omission, évidemment volontaire, suppose une conception de l'art et de la religion qui fait naître de nombreuses réflexions et qui est, en tout cas, fort différente de celle du moyen âge. On ne connaît guère qu'une exception. Un sarcophage du musée de Latran rappelle le crucifiement, et le couronnement d'épines ; mais la croix est portée par le Cyrénéen, mais c'est une couronne de fleur que le soldat place sur la tête du Christ.

Remarquons enfin, comme dernière considération générale, la grande ressemblance des sarcophages d'Arles et de ceux de Rome. « Il y a presque identité dit Le Blant. Tandis que dans d'autres villes de la Gaule à Bordeaux, à Toulouse, ou même dans les cités italiennes les tombeaux sont de formes variées[1], à Arles et à Rome ils ressemblent tous à des auges allongées à bords droits avec un couvercle généralement taillé en toit de maison. » Quant aux figures sculptées aux quatre extrémités du couvercle, elles représentent à Rome les têtes de saint Pierre et de saint Paul patrons de la ville éternelle ; à Arles, c'est le plus souvent une tête juvénile dans laquelle Le Blant voit, après de Rossi, la figure de saint Genès martyr particulièrement vénéré à Arles.

Parmi les tombeaux les plus connus du musée d'Arles, on doit placer les deux sarcophages reproduits page 97[2]. Celui du bas est presque intact,

[1] Par exemple, formes évasées, la base étant plus étroite que l'ouverture, couvercle bombé en arc de cercle, etc.

[2] Plan, chapelle III, n°s 7 et 8. — Si le lecteur veut bien prendre la peine de suivre

quoiqu'il ait perdu son inscription, qui était probablement peinte sur le cartouche vide placé au centre du couvercle. Ce couvercle contient les médaillons à mi-corps de la défunte et du défunt. Le cartouche et les médaillons sont soutenus par des génies. La face principale du sarcophage proprement dit porte au centre la croix surmontée d'une couronne. Au pied de la croix sont deux soldats ; sur les côtés les douze apôtres, six d'un côté, six de l'autre ; au-dessus de chacun d'eux une main sortant de la



Au-dessus, sarcophage dit de l'Orante ou de Moïse ; au milieu, couvercle du sarcophage d'Hydria Tertulla et de sa fille Axia ; au-dessous, sarcophage à colonnes, le Christ et les Apôtres.

pierre tient une couronne ; sur les faces latérales qu'on ne voit pas sur la gravure sont représentés d'un côté le *Baptême du Christ*, de l'autre *Moïse frappant le rocher*. Ces figures sont déjà trop courtes et ramassées ; l'absence d'élégance dans les lignes montre qu'on est à une époque de décadence. Mais les têtes, toutes différentes, sont personnelles et expressives, les proportions, les formes et les gestes suffisamment corrects ; c'est une œuvre d'artiste. Le travail est très soigné et le marbre employé fort beau. Ce tombeau, provenant de la crypte de l'église Saint-Honorat,

sur nos gravures les descriptions données ici, il s'habituera à reconnaître sur les autres sarcophages du musée la plupart des sujets dont ils sont décorés.

serait, d'après une ancienne tradition, le tombeau de l'empereur Constantin II qui était né à Arles. Cette tradition ne repose sur aucune preuve. Tout ce qu'on peut dire c'est que l'âge du personnage représenté dans le médaillon de droite ne la contredit pas, Constantin n'ayant que trente-quatre ans lorsqu'il périt tragiquement à Aquilée en 340.

Le sarcophage placé au-dessus a encore plus de valeur. Les proportions sont plus justes, les corps plus élancés, les bonnes traditions ne sont pas encore perdues, l'encadrement architectural des figures avec les colonnes corinthiennes ou plutôt composites qui divisent l'ensemble en cinq compartiments est riche et majestueux, sans lourdeur. Au centre le Christ portant la barbe et ayant les cheveux tombant sur les épaules est debout sur un tertre rocheux d'où s'échappent quatre sources (les quatre fleuves du Paradis terrestre ?) ; à ses pieds sont deux brebis. A droite, saint Pierre portant la croix sur son épaule se penche dans une attitude respectueuse et confiante vers le Christ pour recevoir un volume (rouleau) que lui tend le Sauveur, comme au dépositaire privilégié de sa loi. Derrière le saint, dans la même arcade, un autre apôtre tient un rouleau à la main. A la gauche du Christ deux autres apôtres tenant chacun aussi un volume sont séparés par un palmier sur lequel se voit un phénix (ou une colombe ?), emblème de la résurrection. Aux extrémités sont deux sujets : à gauche *le Christ lavant les pieds de saint Pierre;* à droite *le Christ devant Pilate* (par exception le Christ porte la simple tunique et non le pallium). A tous égards ce sarcophage qui appartient sans doute à la seconde moitié du IVe siècle, est une œuvre exceptionnelle [1] ; pour le temps nous n'en connaissons pas de plus belle.

Une disposition architecturale analogue, mais plus dure, plus sèche, a été adoptée dans le tombeau reproduit au bas de la fig. p. 99. Il est composé de sept niches : au centre le Christ et un apôtre ; de chaque côté trois autres apôtres. Malheureusement toutes les têtes sont cassées (Plan, chapelle IV, n° 2). Le sarcophage supérieur, un des plus beaux que l'on connaisse, se distingue par un sentiment religieux plein de gravité et de noblesse (Plan, chapelle IV, n° 4). Au centre *une femme en prière*, une « orante », la tête drapée et les bras étendus est debout entre deux saints personnages. A gauche, après une représentation très sommaire et assez obscure du *Miracle de Cana*, vient le *Reniement de saint Pierre* (un coq au pied du saint ne laisse pas de doute sur le sujet), puis *Moïse frap-*

[1] Il est intéressant de comparer ce sarcophage et le suivant à celui qu'on a trouvé à Rigneux-le-Franc (Ain), et qui est aujourd'hui au Louvre, sarcophage où l'on voit le Christ avec les douze apôtres.

pant le Rocher. Au Moïse, fait pendant à l'autre extrémité *le Christ ressuscitant Lazare ;* auprès de lui sont Marthe et Marie. A côté on voit *le Christ guérissant un aveugle.* Dans ce groupe le personnage qui joint les mains dans l'attitude de l'adoration est particulièrement remarquable. Entre ces deux sarcophages chrétiens a été placé le tombeau païen d'Hydria Tertulla et d'Axia Æliana dont nous avons déjà parlé (p. 95).

De même que sur le tombeau d'Hydria Tertulla et de sa fille, les por-



Au-dessus, sarcophage de deux époux (histoire de Jonas, etc.); au milieu, sarcophage d'Optatina Creticia; au-dessous, sarcophage de deux époux (passage de la mer rouge, etc.).

traits des défunts sont sculptés sur deux des sarcophages de la fig. p. 101 [1] ; ces images sont de celles qu'on appelle *clypeatœ* (en forme de bouclier), et occupent un cadre circulaire central. Dans le sarcophage inférieur, tandis que tout le reste du travail est terminé même avec soin, les deux têtes des époux réunis dans la même sculpture sont seulement dégrossies. Cela prouve que la pièce était préparée d'avance et que le détail des têtes devait être taillé, après la vente, à la ressemblance de ceux dont elle devait contenir la dépouille et au goût de l'acheteur. Dans le bandeau

[1] Plan, chapelle IV, nos 11, 12 et 13.

supérieur, on reconnaît : à droite du médaillon *la Main de Dieu donnant à Moïse les tables de la loi, — Suzanne entre deux arbres épiée par les deux vieillards, — Jésus devant Pilate ;* à gauche : *la Main de l'ange arrêtant Abraham dans son sacrifice, — les Vieillards accusateurs de Suzanne conduits devant David* et au moment d'être lapidés ; au-dessous, à partir de la gauche : *les Trois jeunes hébreux refusant d'adorer l'idole élevée par Nabuchodonosor, — Daniel dans la fosse aux Lions*, puis le *Passage de la Mer Rouge*. Tous ces personnages ont les membres trop courts, la tête trop grosse ; on dirait de vieux enfants ; mais leurs gestes sont variés ; ils ont une naïveté fort expressive et même ingénieuse dans sa bonhomie. Signalons par exemple Ponce-Pilate, et l'israélite qui entraîne rapidement son enfant loin des flots de la mer Rouge que Moïse vient de refermer sur les Egyptiens [1]. Les mêmes défauts, mais fort exagérés, déparent le sépulcre d'*Optatina Reticia* où des figures grotesques représentent (de gauche à droite) le *Paradis terrestre, Daniel aux lions* et une barque permettant de conjecturer que la partie disparue contenait l'*Histoire de Jonas*. Ces figures difformes rappellent sans le vouloir les pygmées des temps classiques, dont le type caricatural servait aux artistes qui voulaient parodier quelque sujet grave ou héroïque, comme on le voit dans la fresque du *Jugement de Salomon*, de Pompéi.

Le troisième sarcophage de notre gravure nous donne, comme le sarcophage inférieur, les traits de deux époux. Ils sont à mi-corps dans une coquille fort bien fouillée. Ici le travail est terminé et nous avons de vrais portraits. L'homme, d'une physionomie grave et bonne à la fois, tient à la main un rouleau qui est censé renfermer sans doute la liste de ses dignités. Il se présente à peu près de face. La femme appuie la main sur son épaule, tourne la tête de profil et le regarde avec une affection confiante. Cette partie de l'œuvre est particulièrement remarquable ; très supérieure au reste du monument, elle nous donne une preuve de plus que, même pendant sa période de véritable décadence, la sculpture romaine garde toujours son mérite dans l'art du portrait. Nous retrouvons là, au-dessous du médaillon, *la Barque de Jonas ;* puis, à droite *Jonas rejeté par le monstre ;* à la suite, du même côté, nous avons encore le *Paradis terrestre*, puis *Daniel aux lions ;* mais ici Daniel a près de lui deux hommes debout dont l'un lui offre des poissons et l'autre du pain. C'est sans doute une image de l'Eucharistie : le poisson (*ichthus* en

[1] On peut comparer à ce sarcophage celui d'Adelfia, femme du comte Valérius, au musée de Syracuse. A droite et à gauche des figures *clypeatæ* des deux époux, se voient aussi les deux sujets d'Abraham et de Moïse, mais mieux conservés.

grec) étant un symbole du Christ à cause des lettres qui forment le mot. A gauche, après un arbre sur le tronc duquel s'enroule un serpent et qui semble regarder un personnage dont la tête manque, on reconnaît le *Miracle de Cana*, puis vient une femme en prière entre deux arbres avec un homme debout à sa droite. Dans la rangée supérieure, en allant de gauche à droite, le *sacrifice de Caïn et d'Abel*, *saint Pierre* ou *le Christ arrêté par les Juifs*, *Jésus guérissant l'aveugle*; puis au delà du médaillon, le *Sacrifice d'Abraham*, *la Multiplication des pains et poissons*, enfin un personnage assis *Moïse* ou *Esdras lisant la loi aux Juifs*. Le même sujet est sculpté sur un autre sarcophage où l'on voit aussi, entre autres scènes des Écritures le paralytique guéri emportant son grabat (voy. ci-dessus p. 98).

La rareté des scènes se rapportant à la vie des apôtres donne du prix aux fragments qui représentent *Saint Pierre ressuscitant Thabite*.

Au milieu de ces tombeaux chrétiens, l'attention est attirée par une pierre fort simple, mais dont les caractères hébraïques désignent une sépulture juive.

Cependant de tous ces monuments le plus singulier est celui qui est connu sous le nom de sarcophage du *Mariage romain*. Ses faces latérales portent d'un côté la *Multiplication des pains* et de l'autre un vieillard assis devant un juif debout, tandis que la face principale est complètement païenne[1]. En effet à chaque extrémité un héros nu la lance à la main s'appuie sur un cheval : ce sont les Dioscures Castor et Pollux qui étaient, comme on sait, des demi-dieux funéraires. De plus, contrairement à l'usage, au lieu d'être du même âge, comme il convient à ces jumeaux mythologiques, l'un est encore imberbe, l'autre barbu. Cette anomalie s'explique (et ici l'idée païenne semble s'affirmer particulièrement), si l'on remarque que ces Dioscures représentent les défunts divinisés. En effet dans la partie centrale on voit du côté du Dioscure barbu un homme également barbu et du côté du Dioscure imberbe un jeune homme imberbe. Sur l'épaule du jeune homme imberbe une femme voilée pose la main. L'homme plus âgé qui a abordé la carrière des honneurs (il porte le *pallium* et tient un *volumen* de la main gauche), a la main droite dans celle d'une femme. Ce sont les adieux suprêmes entre époux avant le grand voyage. Est-ce un sarcophage commencé pour des païens et acheté ensuite par des chrétiens qui l'auront fait compléter? Mais ce que le sarcophage lui-même nous autorise à sup-

[1] Plan, chapelle VIII, n° 5.

poser de la personnalité de ses morts, semble écarter cette hypothèse. Est-ce que ceux ou celles qui ont fait sculpter le monument (il semble appartenir au IVe siècle) se sont convertis au christianisme pendant qu'on y travaillait? Ou plus simplement n'a-t-on rien trouvé de choquant — (comme on le voit aux catacombes et même à la grande porte de



Cliché Feyrot.

Portail de Saint-Trophime.

Saint-Pierre qui date de 1474) — à unir des allégories d'origine païenne à des scènes chrétiennes?[1]

Le musée de sculpture d'Arles est placé dans une église gothique (l'église Sainte-Anne), d'un aspect assez froid et médiocre, mais d'une grande unité

[1] Les vitrines placées au fond de la salle contiennent nombre d'objets antiques, sur lesquels nous n'avons pas à insister : lampes, vases, verreries, bronzes, statuettes de terre, des poids de balance, deux cachets d'oculiste, le crâne d'une jeune femme et sa plaque funéraire (*Julia Hermione*) trouvés récemment à Trinquetaille, près du chemin de fer de Lunel, dans un ancien cimetière romain. On y voit aussi des objets de l'âge de pierre provenant des allées couvertes ou grottes des environs d'Arles (grottes du Castellet, etc.) et du pont du Gard, entre autres une vertèbre humaine qui garde la pointe de flèche en silex qui s'y est enfoncée.

de style. Elle a été bâtie tout entière au XVIIe siècle. Le fait, quelque paradoxal qu'il soit, ne peut être contesté. On sait par un document d'une authenticité absolue que la première pierre fut posée en 1619 et que l'inauguration du monument eut lieu en 1629. Ce n'est pas d'ailleurs le seul exemple de ce genre que nous trouvons à Arles même. Il semble que la Provence, n'ayant adopté que fort tard et à son corps défendant le style qui dominait dans la France du Nord dès la fin du XIIe siècle, ait



Intérieur de Saint-Trophime.

eu ensuite plus de peine à l'abandonner. Il est assez singulier que la région d'Arles soit avec la Bretagne, à l'autre extrémité de la France, le seul pays où le gothique se soit continué, presque à l'état de tradition, pendant une bonne partie des temps modernes et non pas seulement par quelques rares essais. Mais ce n'est pas ce gothique mesquin et bâtard qui donnera une haute idée de l'architecture religieuse de la Provence. Reconnaissons d'ailleurs, que, malgré le grand mérite de certains édifices religieux de la vallée du Rhône, on n'y rencontre rien qui y puisse rivaliser avec les églises du centre et du Nord. La région du Sud-Est, qui avait mieux conservé la tradition antique et qui avait fondé sur cette tradition la supériorité architecturale dont elle avait joui d'abord, ne sut pas assez apprécier les mémorables révolutions archi-

tecturales qui s'accomplissaient dans le bassin de la Loire et de la Seine, et dont elle sentait moins la nécessité. Elle fut ainsi victime de sa supériorité même qui lui donna trop de confiance.

La réflexion peut être faite en présence de *Saint-Trophime*, édifice cependant justement réputé. L'église primitive fut, dit-on, consacrée

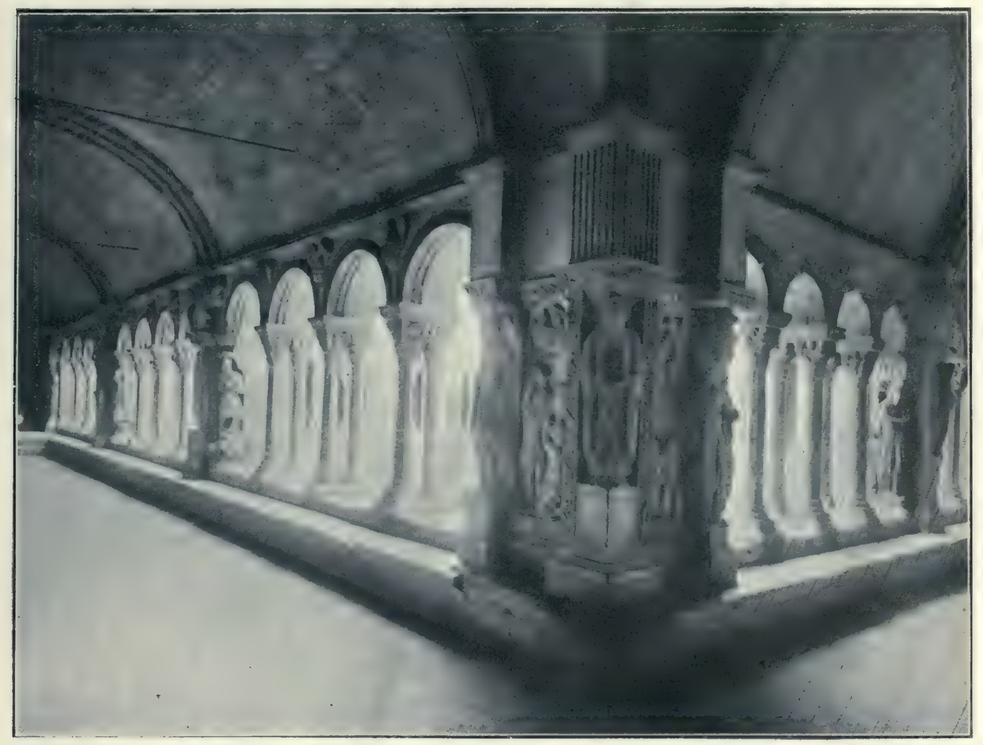


Cliché Févrot.

Cloître de Saint-Trophime, ensemble des galeries.

dès 606 par saint Virgile sous le vocable de Saint-Étienne, mais l'église actuelle qui reçut en 1152 les restes de saint Trophime, enlevés à Saint-Honorat des Alyscamps, et qui prit alors le nom qu'elle porte aujourd'hui, ne fut terminée qu'en 1180, lorsque le style ogival était déjà à peu près constitué autour de Paris. Sans doute les voûtes de la nef sont en arc brisé ; mais ce sont des voûtes en berceau et non des voûtes d'arête ; les nefs latérales sont étroites : tout est sombre et manque d'aisance, et malgré ses ogives, l'édifice, même à l'intérieur, a le caractère roman. Le portail est de style franchement romano-byzantin, et c'est une fort belle œuvre. Ses sculptures, par la composition, comme par l'exécution, surtout

par la noblesse et la correction relative des formes, l'emportent sur la plupart des ensembles décoratifs du même style qu'on pourrait trouver dans d'autres régions. On y sent, comme un souvenir de l'antiquité, qu'on ne rencontre pas, à Vézelay ou à Autun, par exemple, et elles ont un caractère plus antique que bien d'autres sculptures de l'ancienne Narbonnaise. Ce n'est pas parce que ces sculptures sont plus anciennes;



Cliché Févrot.

Galeries romanes du cloître de Saint-Trophime.

mais au contraire parce qu'elles sont plus modernes et que les artistes plus habiles ont pu mieux imiter les modèles romains et profiter de la tradition romaine qui, à Arles, s'étaient conservés plus qu'ailleurs. En somme, les sculptures *byzantines* de Saint-Trophime, ainsi que celles non moins célèbres du portail de Saint-Gilles, ne sont pas antérieures au XIIIe siècle ou tout au plus aux dernières années du XIIe siècle. Elles sont contemporaines de Notre-Dame de Chartres et de Notre-Dame de Paris[1].

[1] Brutails. *L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes*, p. 211, a pu dire précisément à propos des églises de la Provence : « Les sculpteurs du haut moyen âge, très malhabiles, ont donné de mauvaises copies (des œuvres antiques), tandis que leurs suc-

Quelle que soit la date, l'œuvre est belle. Le sujet principal représente le *Jugement dernier*. Au centre, sur le tympan, on voit le Christ avec les quatre animaux symboliques de l'Apocalypse, rappelant les quatre évangélistes. Au-dessus trois anges sonnent de la trompette, puis de chaque côté le long de l'embrasure de l'arcade, des anges sont en adoration. La



Cliche Chateauneuf.

Chapelle de l'Assomption (devenue une habitation privée).

frise supérieure présente au centre les douze apôtres ; puis, à droite du Christ (gauche du Spectateur), les élus — à gauche, les réprouvés. Sans parler des sujets secondaires, disons que sur la frise inférieure, des lions et autres bêtes féroces, symbolisant les passions, déchirent des hommes ; signalons la colonne de marbre oriental qui sépare en deux le portail, et dont le singulier piédestal nous montre le paganisme, le mahométisme, le schisme et l'hérésie écrasés par le poids de quatre anges qui sont à

cesseurs du XIIe siècle, plus adroits, ont serré de plus près leurs modèles. Ainsi donc, plus l'ornementation se rapproche de l'antiquité comme facture et plus elle s'en éloigne comme date. »

genoux sur eux, et recommandons, chose à peine nécessaire, d'étudier les nobles figures de saints (parmi lesquelles on distingue saint Trophime à son costume d'évêque avec la crosse et la mitre), disposées au nombre de dix entre les colonnes et les pilastres. Ces figures, de dimensions plus grandes et de relief plus marqué que toutes les autres, sauf le Christ,



Cliché Chateauneuf.

Cheminée en plâtre, de la Renaissance, maison Réguis, rue de la Tour-du-Fabre.

donnent au portail sa signification architecturale. Ce portail de Saint-Trophime, avec sa pierre dure et sombre cuite au soleil, a un aspect métallique et le relief net, mais relativement peu saillant, des figures qui ne sont, dans aucune de leur partie, franchement détachées de la masse, achèvent de lui donner l'aspect d'un immense bronze repoussé et martelé.

Saint-Trophime fut agrandi en 1430 d'un chœur, qui y ajoute comme une seconde église dans le style gothique. Elle subit au XVIIe siècle plusieurs changements dans le style néo-classique ; mais, même pendant cette période, la chapelle de Grignan, qui date de 1695, fut construite en style gothique. L'intérieur contient plusieurs œuvres d'art dignes d'atten-

tion. Le tombeau de Geminus Paulus sert d'autel à la chapelle du Saint-Sépulcre, et est surmonté d'une magnifique scène à dix personnages représentant l'ensevelissement du Christ ; deux autres sarcophages sont du IVe siècle. Au XVIIe siècle l'église recevait des tableaux du peintre flamand Finsonius (Finzoon), élève de Caravage, qui passa une grande partie de sa vie dans la région du Rhône. M. Bredius, directeur du



Cliché Chateauneuf.

Puits du XVIe siècle. Maison Fournier (ancienne maison Datty), rue des Arènes.

musée d'Amsterdam, a écrit en français, sur cet artiste, une intéressante notice qui nous dispense d'en parler plus longuement (publication du *Congrès international d'histoire de* 1900). La peinture la plus remarquable est une œuvre anonyme du XVe siècle représentant un *Concile* d'Arles. Elle se distingue par la fermeté de l'exécution et la solidité de la couleur.

Saint-Trophime, célèbre par son portail que Mistral a chanté, l'est encore plus par son cloître. Les faces Nord et Est sont romanes (fin du XIIe et commencement du XIIIe siècle), la face Sud est encore du style

de transition, la face Ouest (1389) est ogivale. Les chapiteaux et les pilastres sont surchargés de sculptures représentant les sujets les plus divers : l'incrédulité de saint Thomas, sainte Marthe et la Tarasque, scènes de la Bible et de l'Évangile. Ces figures enchevêtrées, contournées, tassées les unes sur les autres pour s'adapter aux formes architectoniques sont simplement curieuses et leur valeur sculpturale est médiocre, mais l'aspect architectural est d'une rare beauté. Le soleil découpe nettement sur le ciel ou dessine sur les murs de fond les silhouettes élégantes



Cliché Chateauneuf.

Maison de Divonne (XVIe siècle), rue de la Roquette.

de ces cintres, de ces arcades ogivales, de ces pilastres et de ces colonnes dans une harmonie tranquille à laquelle la diversité des formes donne un charme de plus. De grands souvenirs historiques se rattachent à la vieille cathédrale. Le 30 juillet 1178, Frédéric Barberousse accompagné de sa seconde femme Béatrice de Bourgogne et de son fils Henri (le futur Henri VI) âgé alors de seize ans, y recevait la couronne d'Arles des mains de l'archevêque. Charles IV, renouvelant des prétentions qui semblaient abandonnées des empereurs d'Allemagne s'y faisait couronner comme roi d'Arles le 5 juin 1365. Louis II d'Anjou y épousait Yolande d'Aragon (4 déc. 1400). Plus anciennement les princes de la maison des Baux y avaient fait leur soumission à Raimond Bérenger II, comte de Provence.

Nous ne parlerons pas du trésor de Saint-Trophime. Malgré quelques

pièces précieuses, il présente assez peu d'intérêt. Comment s'en étonner quand on voit la manière dont le traitaient ceux qui en avaient la garde ? A la fin du XVII[e] siècle, un prêtre nommé Telet recevait du chapitre une somme de 25 livres en récompense du zèle déployé par lui pour faire fondre « l'ornement de Mgr le cardinal de Sainte-Croix, qui était tout



Cliché Chateauneuf.

Cour de l'hôtel Nicolaï (XV[e] siècle), rue Nicolaï.

déchiré ». Cette opération fructueuse avait rapporté 754 livres avec lesquelles on avait acheté un ornement neuf[1] !

Arles possédait avant la Révolution une trentaine d'églises[2]. Quelques-unes ont été conservées au culte; plusieurs ont été désaffectées ; d'autres ont été détruites, effondrées, traversées par des rues et leurs fragments divisés se cachent parfois encore derrière les murs et sous les toits carrés placés à l'alignement.

[1] Voyez une note de l'abbé Rance (*Ami des Monuments*, 1889, p. 129).

[2] L'*Encyclopédie* donne à Arles 9 églises, 14 couvents et une abbaye ; mais elle ne compte pas toutes les chapelles des Alyscamps.

Notre-Dame-la-Major (Sainte-Marie-Majeure) existait déjà en 314, puisque c'est là que se tint le Concile qui, en cette année, condamna les Donatistes. L'église actuelle remonte à 1152; mais elle a été fort remaniée depuis. On y voit une statue de la Vierge du romain Monti. *Saint-Antoine*, église romane, consacrée par le pape Calixte II (1119),



Cliché Chateauneuf.

Cour du Collège (ancien hôtel de Laval, XVe siècle).

a été reconstruite en style gothique sous Louis XIV, en 1647. Dans cette même année, les Jésuites achetaient l'*Hôtel de Laval*, et y commençaient la construction d'une chapelle toute différente dans le style que Vignole avait employé au Gesu de Rome. Cette chapelle, achevée en 1654, est devenue depuis la chapelle du collège. Il est question aujourd'hui de la détruire. Elle possède un magnifique retable qui s'élève jusqu'au plafond. Ce plafond en bois plâtré imite une voûte de maçonnerie assez compliquée Ces « voûtes » de bois sont un procédé de construction souvent employé en Hollande où un sol d'alluvion supporterait difficilement des édifices trop lourdement couverts.

La Chapelle dite *de la Charité* (ancienne église des Carmélites avant 1789), située sur la partie de la Lice qu'on appelle l'esplanade du Marché-Neuf, possède un remarquable tableau de Parrocel. Aux *Dominicains*, certains arcs doubleaux, certaines croisées d'ogives, portent sur des consoles sculptées en têtes de mort. *Saint-Jean-du-Moustiers*, chapelle appartenant à l'ancienne abbaye des dames de Saint-Césaire et en partie



Cliché Chateauneuf.

Le Collège (ancien hôtel de Laval).

enfouie dans les remparts, date, suivant M. Révoil, du commencement du IXe siècle. Son abside, avec ses arcatures intérieures et sa voûte en cul-de-four, rappelle l'ancienne cathédrale de Saint-Paul-Trois-Châteaux et l'église Saint-Quenïn de Vaison.

Saint-Césaire, *Sainte-Madeleine*, *Saint-Laurent*, etc., converties en propriétes particulières, laissent apparaître encore une partie de leurs constructions. Le clocher de l'ancienne église *Saint-Martin* se voit rue du Séminaire. Complètement cachée, au contraire, est la *Chapelle de Notre-Dame de l'Assomption*, divisée en étages et partagée en appartements.

Cette chapelle fut achevée seulement après 1580, comme le prouve le

testament de Nicolas Desalbert, lieutenant de la maîtrise des ports de la ville d'Arles, son fondateur, mort le 28 novembre de cette année. Dans ce testament Desalbert fait élection pour sa sépulture de l'église des Carmes, et désigne pour l'emplacement de son tombeau la chapelle qu'il y fait bâtir sous le titre de l'Assomption. Il recommande à ses exécuteurs testamentaires de hâter l'achèvement de cette chapelle où repose déjà sa femme Marie Collier, et de suivre fidèlement les projets et prix faits qu'il en a donnés. La voûte de cette chapelle, comme on le voit par



Cliché Châteauneuf.

Gargouilles de la cour du Grand Prieuré (rue du Grand-Prieuré).

la photographie reproduite ici, est gothique et à nervures multiples. Son ornementation étoilée et feuillée est d'une richesse vraiment flamboyante; mais elle présente dans ses éléments une régularité qui a quelque chose de classique. A la fin de son testament, cet original de Desalbert, veuf et sans enfant, fait instituer et nomme son héritière universelle son âme, « à laquelle, dit-il, je pourvois de curateurs administrateurs et surveil- « lants les vénérables personnes dont les noms suivent », etc.

M. Lacaze Duthiers, à l'érudition et à l'infatigable obligeance duquel nous devons les documents écrits et figurés qui précèdent sur la chapelle de l'Assomption, nous a fourni aussi sur plusieurs constructions civiles d'autres documents qui constituent véritablement un Arles inconnu. Il nous suffira d'énumérer les principaux : les photographies, tirées spécia-

lement pour notre volume, par M. Chateauneuf, parlant d'elles-mêmes.

Au moment où le gothique dominait encore dans les églises, le style renaissance jouissait exclusivement de la faveur dans les habitations privées, comme le montrent la *maison Réguis*, qui renferme une magnifique cheminée Henri II, la *maison Fournier* qui a un puits à margelle



Cliché Chateauneuf.

Porte du XVIe siècle de l'ancienne chapelle de l'hôpital (rue Dulau).

sculptée du même temps, la *maison Doutreleau* et surtout la *maison Artaud* qui a su utiliser heureusement des pierres antiques. La *maison de Divonne*, rue de la Roquette, a des médaillons à personnages, comme aux châteaux d'Assier et de Pau, qui indiquent le temps de François Ier.

D'ailleurs, dès le XVe siècle, l'architecture civile avait abandonné complètement l'ogive, et, s'il en reste quelques traces à l'hôtel Nicolaï, on n'en rencontre plus à l'hôtel de Laval devenu le Collège municipal d'Arles, après avoir été le collège des Jésuites, au grand prieuré, etc. Au XVIe siècle (1558) appartient la *Porte de la Cavalerie*[1]. Elle est située non loin de la

[1] Il a été récemment question de détruire cette porte ; mais, à la suite du vœu émis

place où une fontaine a été élevée en l'honneur de l'historien Amédée Pichot. Cette fontaine est ornée d'une figure allégorique, d'après Raphaël, peinte en émail sur lave par Paul Balze. Le style franchement néo-classique, colonnes et frontons, apparaît dès le XVIe siècle à la porte de la *chapelle de l'hôpital* (rue Dulau), et même sous la forme de colonnes



Cliché Chateauneuf.

Porte renaissance d'une maison de la rue de la République.

torses et de frontons brisés à lignes mixtes (rectilignes et courbes) au n° 42 de la rue de la République. Ce caractère classique se montre aussi dans la *Tour de l'horloge*, bâtie de 1543 à 1553 et surmontée d'un Mars colossal (2^{m},30 de hauteur), populaire dans le pays sous le nom de l'*Homme de bronze*[1]. Cette statue a été fondue en 1555 par Laurent Vincent d'Avi-

par la Société du Vieil Arles, la municipalité a promis de la respecter (Voy. *Bulletin du Vieil Arles* d'octobre 1903).

[1] Un journal d'Arles porte encore le titre de l'*Homme de bronze*.

gnon. En 1793, les Jacobins du pays (les *Monnaidiers*) essayèrent de la renverser, mais n'arrivèrent qu'à lui donner l'inclinaison qu'elle présente aujourd'hui.

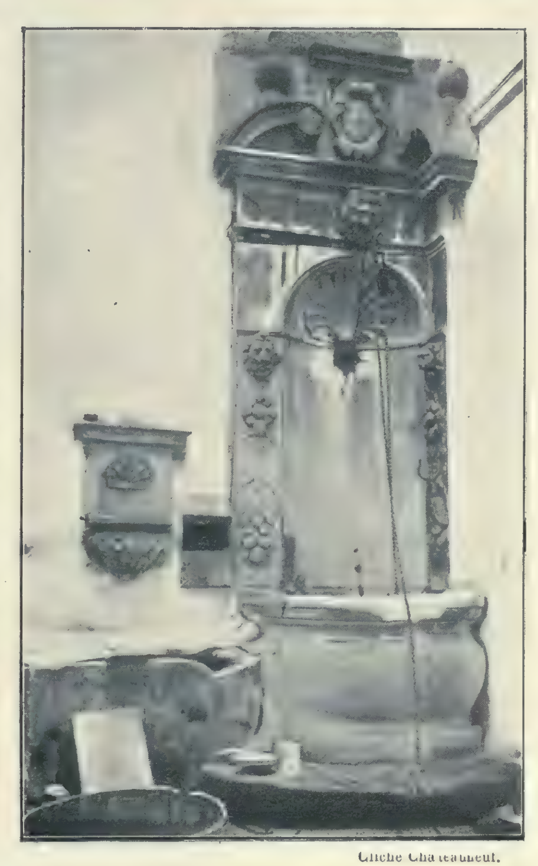
Quelques mètres de murs crénelés percés d'une porte et de jolies fenêtres à meneaux sont tout ce qui reste du *Palais du gouvernement* d'Arles au moyen âge, qui fut le théâtre de plus d'un événement important. A gauche de la porte se voit un banc où se rendait publiquement la justice suivant l'habitude féodale (les « plaids de la porte »). Ces constructions sont aujourd'hui englobées dans l'*Hôtel de ville* élevé par Peytret et Pileporte de 1673 à 1675.

La décision d'élever un nouvel Hôtel de ville avait été prise dès le 16 août 1665, par le Conseil d'Arles, jaloux de rivaliser avec Lyon qui venait d'achever son magnifique palais municipal. « Les consuls seront assistés de quatre nobles et de quatre bourgeois pour travailler au plan et dessin et donner les prix faits. » Le comité montra le plus grand zèle, cherchant cependant à bien faire, plutôt qu'à faire vite. Il fit venir à Arles Louis-François Royers de la Valfenière d'Avignon, « homme très expert et très intelligent à ces matières ». Ils appelèrent aussi deux fois dans leur ville Pierre Puget. Peytret, après d'autres, avait déjà donné un plan qui allait être exécuté, lorsqu'on apprit que Jules Hardouin Mansard se rendait en Provence pour restaurer le château de Grignan : on voulait le rendre digne de la nouvelle comtesse de Grignan (Mlle de Sévigné) qui était venue l'habiter en 1671. Les consuls prièrent l'architecte, déjà célèbre à vingt-sept ans, de faire un détour par Arles. Cette démarche était d'autant plus indiquée que celui qui faisait les frais de la restauration du château était justement l'oncle du comte de Grignan, Jean-Baptiste Adhémar de Monteil de Grignan, coadjuteur, depuis 1667, de François de Monteil, archevêque d'Arles, qui était lui-même l'oncle de son coadjuteur.

Mansard donna des indications précieuses, notamment pour la voûte du rez-de-chaussée. La voûte plate et ondulée de ce vestibule est un véritable chef-d'œuvre, à peu près inconnu malheureusement et à peine regardé de ceux mêmes qui vont visiter la ville. On y voit, réunies comme à plaisir et admirablement résolues, toutes les difficultés de la taille et de l'équilibre des pierres. La voûte du même genre qui supporte la tribune des chantres et des musiciens à l'église de l'Escurial ne la vaut pas. Autrefois, les compagnons maçons qui faisaient leur tour de France, ne manquaient pas de visiter la voûte de l'Hôtel de ville d'Arles, quoiqu'elle n'eût pas le prestige d'une grande antiquité, lorsqu'ils allaient

faire leur pèlerinage traditionnel à l'escalier tournant ou « vis » de Saint-Gilles.

L'Hôtel de ville possède un document précieux : un brevet de chevalier d'or à l'armure et aux éperons d'or (*Miles et eques auratus*) conféré par Charles-Quint à Antonio Fernandez avec confirmation d'armoiries et addition d'un aigle, le dernier jour du mois d'août 1532. Ce brevet est en parfait état de conservation et est orné de miniatures de la plus grande valeur. Il est assez important et assez peu connu pour que nous croyons utile d'en donner la description sommaire. « Le mot Carolus, dit M. Lacaze-Duthiers, occupe dans le sens de la largeur tout le haut du parchemin. Le C initial beaucoup plus grand que les autres lettres et accosté de l'A, se détache en bleu azur sur l'aigle de sable aux ailes éployées qui sert de support aux deux premières lettres. Dans un assez grand intervalle, laissé vide entre l'A et la suite du mot, c'est-à-dire la lettre R, se trouve le portrait de Charles-Quint précédé de sa devise : « Plus oultre. » Plus bas : 1° à gauche, Charles V conférant à Antonio Fernandez la dignité de chevalier : l'empereur debout incline son épée sur l'épaule du récipiendaire à genoux : au second plan un écuyer tient par la bride le cheval de Fernandez ; 2° à droite, le nouveau chevalier a enfourché sa monture : il s'en va la tête levée vers le ciel dans une sorte d'extase ; 3° enfin, au milieu, les armoiries. » Il n'y a guère à signaler après cela à l'hôtel de ville qu'un *Jésus guérissant l'aveugle-né*, bon tableau commencé par François Lemoine, interrompu par sa mort tragique (4 juin 1737) et terminé en 1738 par son élève Natoire.



Cliché Chateauneuf.

Puits dans la cour d'une maison de la rue Baléchou.
(Fin Louis XIV.)

Ce tableau a été prêté par le musée Réattu qui tire son nom du peintre arlésien Réattu (prix de Rome de 1791) dont il possède la plupart des œuvres[1]. Les plus importantes cependant sont à l'église de Beaucaire. Elles ont pour sujet la *Vie de saint Paul.* Le musée de tableaux d'Arles en a les esquisses qui ne manquent pas d'intérêt. Nous avons remarqué aussi dans cette collection deux sujets d'une mythologie sentimentale qui a bien vieilli, mais œuvres qui ne manquent pas de grâce : *Ceyx et Alcyone*, d'Amable Coutan (Salon 1824) et la *Mort de Léandre*, par François Delorme qui l'exposa en 1814 en même temps que son pendant *Héro et Léandre.* Ces deux tableaux eurent un grand succès, obtinrent une médaille d'or et eurent l'honneur d'être gravés au burin par Laugier (Salons de 1817 et de 1819). Ce succès nous étonne aujourd'hui, mais à regarder sans parti pris cette *Mort de Léandre*, on voit une fois de plus que, quelles que soient les variations du goût et la vogue exagérée du moment, la faveur du public s'explique toujours par quelque mérite[2].

On peut en somme se dispenser de visiter le musée Réattu. Mais, si absorbé que l'on soit à Arles par les monuments de l'antiquité, on aurait tort de négliger *le Museon Arlaten*, créé sous l'influence de Mistral et des félibres. C'est le musée de Cluny du Félibrige provençal. On y a réuni tout ce que l'on a pu des souvenirs du pays d'Arles, meubles, céramiques, vues de sites et de monuments, costumes, types. On y apprend avec quelque surprise que la coiffure actuelle des femmes d'Arles, qui nous paraît si caractéristique et si traditionnelle, est d'origine récente et ne remonte pas à cent ans. Sous le premier Empire, la coiffure des Arlésiennes consistait encore en une grande coiffe blanche, cachant les cheveux et formant des ailes de chaque côté du visage, comme dans la coiffe des Sœurs de charité. Cela a bien changé depuis. C'est vers 1830 seulement

[1] Cette collection occupe une partie des bâtiments du « grand Prieuré ».

[2] L'hôtel de ville contenait avant 1789 des peintures historiques dont il est intéressant de donner la liste ; car leurs sujets rappellent les faits importants de l'histoire d'Arles : *Constantin le Grand faisant édifier des monuments à Arles.* — *Couronnement de l'empereur Avitus, en présence de Théodoric, roi des Wisigoths, sur un tertre élevé au nord de la ville.* — *Childebert et ses Francs célébrant à Arles les jeux du cirque.* — *Couronnement de Frédéric Barberousse à Saint-Trophine* (*30 juillet 1178*). — *Députés d'Arles prêtant serment à Charles d'Anjou, 1250.* — *Mariage de Louis II d'Anjou avec Yolande d'Aragon à Saint-Trophime* (*2 déc. 1400*). — *Entrée de l'empereur Charles IV à Arles* (*5 juin 1365*). Voy. aussi ci-dessus, p. 111. Toute cette décoration fut détruite en 1793 ainsi que les médaillons des rois d'Arles de la façade, le haut relief représentant Louis XIV à cheval placé sous le couronnement de l'édifice et la statue du roi qui se trouvait dans le vestibule. Sur l'histoire et la description de ce monument, voir Charvet, L'*Hôtel de ville d'Arles.*

que les Arlésiennes abandonnèrent ce genre de coiffure pour adopter, le petit bonnet à rubans noirs devenu bientôt célèbre. Ce bonnet, porté en



Cliche Fevrot.

Allée des Alyscamps.

arrière tout au sommet de la tête laisse à la chevelure tout son épanouissement. La forme de ce bonnet a elle-même changé depuis une vingtaine d'années; mais ce n'est qu'une nuance. Actuellement, l'Arlésienne a trois

coiffures : la *cravate*, coiffure négligée ; la *ganse*, coiffure de mariée ; le *ruban*, coiffure classique.

Des groupes de figures en stuc coloré, la *Visite à l'accouchée* (*la lacudo*), la Table de Noël (*Taulo calendalo*) mettent sous nos yeux des tableaux de ces mœurs locales qui tendent partout à disparaître après avoir lutté à Arles plus longtemps qu'ailleurs. Ces groupes sont des œuvres vraiment artistiques qui font honneur au sculpteur Férigoule. Dans la *Visite à l'accouchée* les parentes et amies sont groupées autour de la jeune mère avec leurs beaux habits, mais les habits qui conviennent à leurs âges divers. Elles sont venues sans doute faire au nouveau-né les souhaits d'usage en Provence : *Sage comme lou sau. — Bon comme lou pa. — Plen comme un iou. — Dre comme une brouquetto.* — C'est-à-dire : Qu'il soit sage comme le sel, bon comme le pain, plein comme un œuf, droit comme un bâton.

Sur la *Taulo calendalo*, sont servis le blé germé dans une soucoupe, les escargots, le gros brochet aux olives noires, les cardons, les amandes, les grains de raisin à l'eau-de-vie. Autour de la table, les serviteurs se mêlent aux maîtres ; on y remarque le berger avec son bonnet de laine, le bouvier en blouse et surtout le gardien des chevaux de la Camargue, portant une veste de velours noir, espèce de chevalier rustique armé d'un trident long comme une lance.

C'est là l'image de la vie actuelle. Mais Arles est surtout la ville du passé. En contre-bas de la colline de Mouleyres, au pied des arènes et du théâtre, la nécropole des Alyscamps occupait un espace aussi grand que la ville elle-même. Les Alyscamps ou Champs-Élysées, dont les débris ont rempli le musée, étaient le cimetière païen d'Arles. Ils conservèrent leur nom et leur destination dans les temps chrétiens. Ce fut le plus respecté des cimetières de l'occident et on s'y faisait enterrer de toutes les villes de la région du Rhône et souvent de l'étranger. On abandonnait, dit-on, au cours du Rhône les cercueils en y ajoutant le prix de la sépulture. Les cercueils arrêtés au passage étaient ensevelis dans le champ sacré. Les Alyscamps ont donné le titre de l'une des moins inconnues de nos chansons de geste. Dante compare la campagne désolée où les hérésiarques souffrent dans des tombes brûlantes, « à ces environs d'Arles, près du Rhône stagnant, où les sépulcres rendent le terrain tout montueux[1] ». L'Arioste, frappé de cette accumulation de sarcophages de pierre superposés parfois sur cinq rangs, pensait à un champ de bataille.

[1] *Enfer*, IX, v. 112 et 113.

C'étaient pour lui les restes des preux de Charlemagne morts en luttant contre les Infidèles[1]. En effet on aperçoit encore, — dans les tranchées profondes faites pour le passage de la voie ferrée, — au-dessus des stratifications calcaires, d'autres rangées de pierre de forme plus régulière, ce sont des sépulcres restés encore en place.



Cliché Fevrot.

Les Alyscamps, entrée du cimetière établi par les moines de Saint-Victor (XIIe siècle).

On comptait aux Alyscamps dix-neuf églises ou chapelles. A l'entrée de l'enceinte se trouve la petite chapelle de Saint-Accurse, chapelle expiatoire que Quiqueran de Beaujeu fut condamné à élever en cet endroit où il avait tué dans un duel, qui était en réalité une sorte d'assassinat, le jeune Accurse de Latour (1521). De là les singuliers bas-reliefs de la façade : deux hérauts soufflant dans un oliphant en posant leur pied sur une tête de mort, et un dragon dévorant un jeune homme. Les Porcelets, quoiqu'ils eussent leur sépulture de famille dans une des églises de la ville aujourd'hui détruite, tinrent à avoir leur chapelle aux Alyscamps ; elle est bien

[1] *Roland furieux* (Chants XXXIX, strophe 72).

conservée et on y voit leur singulier blason, faisant sans fausse honte allusion à leur nom : *d'or à la truie passante de sable à queue recercélée.*

L'église Saint-Honorat, en partie ruinée, date pour l'ensemble du commencement du XIIIe siècle. Mais de nombreuses chapelles y ont été ajoutées. La chapelle de Notre-Dame de Grâce, entièrement reconstruite à partir de 1615 par les Minimes qui venaient de s'établir à Saint-Honorat, contenait une statue de la Vierge — œuvre du génois Léonardo Mirano — qui a été transportée à Saint-Trophime après la Révolution[1]. Elle a encore des peintures murales de 1618, représentant des scènes de la vie du Christ et de la Vierge. Contiguë à la chapelle de Notre-Dame de Grâce, on voit la chapelle que fit construire à ses frais, pour y être enterrée avec son mari, Louise de Castellane, dame de Laval, marquise d'Oraizon, « femme de haut et puissant seigneur messire André d'Oraizon, seigneur et marquis dudit lieu, vicomte de Cadenet, conseiller du Roy en ses conseils d'état et privé, capitaine de cinquante hommes d'armes de ses ordonnances », etc. Au-dessus du maître autel détruit, on voit encore, très bien conservé, le blason de la marquise qui portait « écartelé de Castellane et de Châteauneuf ». Cette chapelle est une curiosité architecturale. Quoique de pur style Henri II, il est certain qu'elle n'a été commencée qu'en 1629 (l'acte de donation est de 1626). C'est selon la volonté expresse de Louise de Castellane que sa chapelle fut construite à côté de celle de Notre-Dame de Grâce. Elle stipule aussi formellement que sa chapelle « sera sous le nom de Notre-Dame de Pitié et le couvert en dosme, comme celle de Notre-Dame (de Grâce) ». Plus loin une chapelle du XVe siècle, celle des marquis d'Allein présente quatre écus aux retombées des nervures de la voûte (aux quatre angles). Mais les armoiries peintes qu'ils portaient ne sont aujourd'hui visibles que sur deux d'entre eux : armoiries des Renaud d'Allein à l'angle N.-O ; armoiries des Quiqueran de Beaujeu à l'angle S.-E. Dans la chapelle des familles Bouic et Aiguière, on conserve les rares cercueils de plomb échappés aux spoliations, entre autre celui d'Ælia Æliana, comme on l'a vu plus haut. Ce cercueil a été placé sur le tombeau de style flamboyant du XVIe siècle des deux familles alliées. Saint-Pierre de Mouleyres sur la colline et la chapelle de la Genouillade au delà du canal de Craponne, étaient aussi comprises dans les Alyscamps[2].

Le cimetière commença à perdre de son prestige, lorsqu'on eut trans-

[1] Elle est dans la chapelle de la Vierge (derrière le chœur).

[2] Documents communiqués par M. E. Lacaze Duthiers qui prépare une étude spéciale des Alyscamps.

porté les restes de saint Trophime à l'église Saint-Étienne, appelée depuis lors Saint-Trophime. Peu à peu la dévastation commença. Charles IX pendant son voyage à travers la France (1564) donna des sarcophages des Alyscamps à sa tante Marguerite, qui était venue le voir à Lyon avec son époux Emmanuel Philibert, duc de Savoie. Il en donna aussi au duc de Lorraine. Ces sarcophages ainsi que huit colonnes de



Cliché Fevrot.

Chapelle Saint-Honorat des Alyscamps.

porphyre sombrèrent dans le Rhône au passage dangereux du Pont Saint-Esprit. A-t-on fait des recherches pour les retrouver ? Rome (musée Barberini), Lyon, Marseille, etc., et même des particuliers enrichirent leur collection de sarcophages enlevés aux Alyscamps [1].

Encore ceux-là étaient-ils sauvés. Mais que de destruction durent être

[1] Le président de Pérussis, mort en 1570, s'en était fait céder un à prix d'argent pour lui servir de tombeau. Le principal sujet en était le *Passage de la Mer rouge*. En 1635, le marquis de Saint-Chamond en obtenait treize d'un seul coup des consuls de la ville. Vers le même temps, le frère de Richelieu, Alphonse du Plessis, cardinal-archevêque de Lyon, s'en faisait donner trois qu'il plaçait dans sa maison de campagne ; sur l'un d'entre eux était représenté la *Chasse de Méléagre*. Plus tard, Peiresc de Bon, Crillon, le marquis d'Aulan, le comte de Berton, le marquis de Caumont, Lebret, intendant de Provence, Séguin en faisaient aussi enlever. Le tombeau de Flavius Memorius, où l'on

faites dans le cimetière même, Vainement les magistrats sévissaient-ils à l'occasion [1]. Mais que pouvaient-ils faire, lorsque des religieux, les Minimes, qui avaient obtenu de la ville d'Arles l'autorisation de s'établir à Saint-Honorat (1615), donnaient, malgré les promesses formelles qu'on avait exigées d'eux, l'exemple de ces profanations. On doit après tout se féliciter que les plus précieux aient été réunis au Musée.

Aujourd'hui, l'ancienne nécropole diminuée par les constructions et les promenades prises sur son emplacement, bouleversée par divers travaux, n'est plus qu'un champ de ruines. Mais son charme en est peut-être plus grand. Au milieu de ces allées de tombeaux qui s'alignent au pied de vieux arbres aux branches libres et irrégulières, puis se rangent devant une immense haie de peupliers hauts, étroits, uniformes qui dressent d'un seul jet vers le ciel leur cime aiguë; le long de ces sarcophages qui conduisent à des édifices en partie écroulés, mais conservant leur caractère et le style du passé, on est pénétré de mélancolie et de respect. C'est bien là la demeure des morts dans le silence et la tranquillité, dans l'antiquité du souvenir. La pensée des vivants les accompagne encore quelquefois; mais nulle sépulture nouvelle ne viendra les troubler dans leur triste domaine. La vue des Alyscamps vous laisse mieux que toute autre dans le sentiment qu'il convient d'emporter de la ville d'Arles.

« Quiconque te voit, Arles, reçoit une impression de calme et de grandeur. O ville du Lion, tu es assise au bord du Rhône, comme une reine vénérée et majestueuse, à l'ombre de la gloire et de tes monuments... Oui toi, qui as été tout ce qu'on peut être, la métropole d'un empire, la capitale d'un royaume et la matrone de la liberté, dédaigneuse aujourd'hui, tu laisses l'eau courir au Rhône... (Mais), O Arles, si tu es veuve de tes consuls souverains, de tes rois qui luttèrent contre les Sarrasins et de ces empereurs qui bâtirent tes arènes, console-toi, O Arles, car tu domines encor par ce rayon de Dieu qui éclaire le monde et qui s'appelle la beauté ». (MISTRAL.)

voit des *Centaures combattant des bêtes féroces*, servait de cuve à un salpêtrier lorsqu'il fut acheté pour la ville de Marseille, le couvercle seul est resté à Arles. Le sarcophage de Cornélia Jacœna fut longtemps dans la cuisine des Dominicains d'Arles qui y conservaient leur huile. Déjà en 1047, Raimbaud (Rajimbaldus), archevêque d'Arles, ayant retrouvé, dit-on, le tombeau de Maximin, le persécuteur des chrétiens, le fit jeter dans le Rhône avec les objets précieux qu'il contenait. Le Louvre a le *sarcophage de Prométhée* (n° 490). Voy. ci-dessus p. 82 et 83. On y a sculpté, l'origine, la vie et la mort de l'homme.

[1] On a le témoignage de sentences rendues, en 1612 contre un certain François Labattut, en 1661 contre Jean Gavot pour avoir brisé des tombeaux dans le cimetière des Alyscamps (Bibliothèque d'Arles. Collection Bonnemant. Manuscrit 159, p. 109).



Cliché Fevrot.

Abbaye de Montmajour. Vue générale.
La tour de Pons de l'Orme. — Les bâtiments abbatiaux. — L'église basse et l'église haute.

MONTMAJOUR

Même au temps où le pays arlésien était un territoire maritime, il ne comprenait pas que de simples lagunes. Sans parler de la terrasse calcaire qui portait la plus grande partie de la ville, il contenait des îles rocheuses aujourd'hui réunies au rivage, sorte de continuation du système des Alpilles et dont les plus célèbres sont Cordes et Montmajour.

Cordes (*Mons* ou *insula de Cordoa* au moyen âge) doit peut-être son nom, comme la commune de Cordes en Albigeois, à la ville de Cordoue, la capitale des califes d'Occident. Ce serait alors pour d'autres raisons et par suite d'une occupation effective des Musulmans. Les Sarrasins avaient possédé aux IXe et Xe siècles plusieurs points de la Provence, et Cordes a pu être un de leurs camps fortifiés. De nombreux restes de remparts s'y voient encore. Ils complètent les pentes presque verticales des terrains calcaires

dont les assises régulières semblent tout d'abord une maçonnerie d'énorme appareil faite de main d'homme. La position, on le voit, était déjà très forte par elle-même et encore aujourd'hui il est difficile de l'aborder autrement que du côté du Midi. Il n'est donc pas étonnant qu'elle n'ait pas attendu les Sarrasins pour être utilisée comme refuge ou centre de défense. Le curieux « Trou aux fées » galerie souterraine en partie naturelle, en partie taillée dans le roc en forme d'épée ou plutôt de poignard, rappelle les premières populations qui s'établirent dans le pays.

Montmajour (le *Mons major*, tout est relatif) nous occupera plus longtemps. Il montre encore les imposantes ruines d'une des plus anciennes et des plus puissantes abbayes de la France. C'est au Xe siècle en 977, que Theucinde, riche Arlésienne, donnait cette colline, déjà sanctifiée par le séjour de saint Trophime, à une abbaye qui adopta la règle des Bénédictins et ne tarda pas à devenir célèbre. Elle reçut de nombreux privilèges et donations de l'Empire et de la Papauté, privilèges et donations qui lui étaient confirmés par un acte du roi des deux Bourgognes, Conrad le Pacifique, signé à Gênes le 8 décembre 966. Frédéric Barberousse 1160 et Frédéric II (1223) lui accordaient leur sauvegarde. Plusieurs grands personnages tinrent à honneur d'y être ensevelis tels que Geoffroy VI, comte de Provence (1054-1063). Ce Geoffroy et sa femme Stéphanie avaient, entre autres droits, concédé aux Pères de Montmajour le singulier privilège de revendiquer le premier esturgeon oval qu'on prendrait dans le Rhône depuis le lieu appelé « la Mourrade du Bourquet », un peu au-dessus de Tarascon, jusqu'au rivage de la mer. Encore à la veille de la Révolution, les pêcheurs du bas Rhône allaient comme en triomphe porter tous ensemble à l'abbaye, ce poisson au son des tambours et des hautbois. Les Pères leur donnaient trois florins d'étrennes et ils célébraient une messe haute et solennelle de mort, « autant pour la venue de l'esturgeon que pour le repos de l'âme de ce bon comte [1] ». Cette coutume ajoutait peu à la splendeur de l'abbaye.

Montmajour était un des lieux de pèlerinages les plus fréquentés de l'Europe et on y comptait, le jour du Pardon de saint Pierre, le 3 mai, jusqu'à cent cinquante mille pèlerins venus *de tot lo mond, et vous dié per vertat, non tant solament per ausir, mas per veser* [2]. Et cependant il n'était pas très facile de s'y rendre. Des chartes nombreuses des XIIe

[1] Manuscrit 160 de la Bibliothèque d'Arles, dans la collection de l'abbé Bonnemant.

[2] Mémoires de Bertrand Boisset, bourgeois d'Arles, passage cité par Lenthéric : *La Grèce et l'Orient en Provence*, p. 124.

et XIIIe siècles, comme le rappelle M. Lenthéric, prouvent qu'on ne pouvait y aborder que par eau et au XVIIIe siècle encore, — quoique le travail de desséchement de la région eût été commencé sous le règne d'Henri IV par le Hollandais Van Ens, — les fidèles venus des différents points de la Provence étaient obligés de s'embarquer à Arles, de traverser une partie



Cliché Févrot.

Abbaye de Montmajour. — Le puits du cloître. — La tour de Pons de l'Orme.

des étangs sur des barques et des radeaux, de s'engager ensuite au milieu des terres noyées sur d'étroites levées en terre coupées de distance en distance par de petits ponts de bois.

La partie la plus ancienne de cet ensemble de constructions est creusée sur le flanc méridional du coteau calcaire à pentes assez raides qui porte l'abbaye et ses dépendances. On y montre, au fond, une étroite cellule (1^m,40 sur 0^m,60), munie d'un large siège de pierre et percée latéralement d'une lucarne à hauteur d'appui. Ce serait le confessionnal de saint Trophime. Cet édifice offre une analogie frappante avec « le confessionnal de saint Lazare », dans la crypte de saint Victor à Marseille. En avant de cette

cellule consacrée par le souvenir de l'apôtre de la Provence a été construit un sanctuaire ou oratoire. Ce sanctuaire précédé d'un vestibule où l'on voit deux sarcophages creusés dans la pierre, est aussi taillé en grande partie dans la colline. Limité d'un côté par le rocher convenablement aplani, il est fermé de l'autre par un mur percé de quatre fenêtres à arcades donnant sur la campagne. Certaines parties de l'édifice sont certainement fort anciennes et l'on peut faire remonter au temps de saint Trophime (IIIe siècle) ou du moins de saint Césaire (VIe siècle) le « confessionnal » cité plus haut ainsi que les constructions qui l'avoisinent. Mérimée pensait que l'oratoire lui-même datait des temps Carolingiens (IXe siècle). Mais Révoil semble avoir établi que cet oratoire, dans son état actuel, appartient, pour l'ensemble, au XIe siècle. Quelle que soit d'ailleurs la date que l'on adopte, il est remarquable de constater là, comme dans tant d'autres monuments chrétiens de la Provence, la persistance des traditions antiques, notamment dans les chapiteaux qui, malgré leur rusticité, nous paraissent imités les uns du Corinthien romain, les autres du Corinthien grec.

C'est aux XIe et XIIe siècles qu'appartiennent les constructions les plus importantes et les plus intéressantes des ruines de Montmajour. La crypte est cependant en partie carolingienne. Elle a eu peut-être l'honneur, au dire de Révoil, d'inspirer l'architecte de Saint-Gilles. Elle se compose d'une construction centrale circulaire recouverte par une voûte sphérique. L'autel est au centre, ce qui est un argument en faveur de l'antiquité de l'édifice. « Les murs du sanctuaire sont percés de cinq baies prenant jour sur une galerie concentrique surmontée d'une voûte annulaire. Autour de cette galerie, dans l'axe de chacune de ces baies, rayonnent cinq chapelles en forme de fer à cheval et voûtées en cul-de-four. Aux deux extrémités de la galerie transversale placée en avant de cette disposition se trouvent deux chapelles semblables. » (Révoil.) Cela fait en tout sept chapelles. L'extérieur a la forme non pas arrondie mais polygonale. Un grand nombre de pierres porte des *sigles* ou marques de tâcherons. Ces marques qui permettaient de reconnaître l'ouvrier et de déterminer ce qui lui était dû, se retrouvent encore dans les premières assises de l'église haute, bâtie en retrait au-dessus de la crypte. Dans le voisinage des fenêtres, ces *sigles* disparaissent, la couleur des matériaux change et l'on peut saisir d'un coup d'œil, la ligne de démarcation indiquant une restauration et un travail plus moderne. Au dire de Révoil, cette restauration seule et non la construction primitive serait due à l'abbé Rambert qui dirigea l'abbaye au début du XIe siècle et

poussa activement les travaux de l'église haute. Cette église réunie intérieurement à la crypte, non par un escalier, mais par une rampe douce et large qui permettait aux cortèges religieux de s'y développer librement fut entreprise dans des dimensions considérables. Elle est restée inachevée. Dès la fin du XIIe siècle, soit qu'on voulût garder les ressources de la communauté pour un autre usage, soit qu'on reconnût qu'elles étaient en



Cliché Fevrot.

Montmajour. Le cloître.

effet insuffisantes pour permettre de réaliser le projet primitif, on ferma la partie déjà construite — le grand bras de la croix en avant des transepts était à peine commencé — par une cloison en maçonnerie. Cette façade rudimentaire reçut plus tard une assez belle rosace centrale qui date du XIIIe siècle ainsi que la voûte des transepts.

L'église n'eut jamais de clocher; car on ne peut donner ce nom aux arcades construites en plein vent, sans aucun souci d'art et le plus rapidement possible, pour y suspendre les cloches. Aussi ce qui frappe tout d'abord lorsqu'on approche de Montmajour, ce n'est pas son caractère religieux, mais son caractère féodal et militaire s'affirmant dans la haute et robuste tour dressée en 1369 par Pons de l'Orme sur la partie la plus

élevée de la colline qu'elle dépasse de vingt-six mètres. La salle du rez-de-chaussée de cette tour servait de magasin et contient en dessous une citerne qui captait, par un ingénieux système de conduits, l'eau des toits et déversait son trop plein dans des réservoirs extérieurs. On sait que le souci d'avoir de l'eau à l'abri des entreprises de l'assiégeant était une des grandes préoccupations des constructeurs du moyen âge. Une autre citerne est établie dans l'intérieur du cloître.

Ce cloître de Montmajour est presque aussi beau que celui de Saint-Trophime d'Arles ; il a même plus d'unité. Toute une galerie avec ses colonnettes uniformes d'un style corinthien simplifié a un aspect vraiment classique. La galerie qui lui fait face a des chapiteaux plus variés, plus fouillés, plusieurs sont sans doute du XIII[e] siècle ; mais ils sont fort élégants et n'ont pas cet enchevêtrement, cet entassement confus de figures animées, fort curieux sans doute mais parfois déplaisant à l'œil, qui surcharge les chapiteaux d'Arles.

Le cloître de Montmajour a été plus d'une fois reproduit par le pinceau de Granet ou le crayon de Turpin de Crissé.

A l'entrée de la galerie du cloître qui communique avec l'église se trouve le tombeau de ce Godefroy (Gaufredus) VI dont nous parlions plus haut. Ce tombeau est dépouillé de son inscription en *sigles*, véritable logogriphe épigraphique qui eut besoin pour être lu de l'ingéniosité et de l'érudition de Peiresc. Près de ce tombeau, un voyageur du XVII[e] siècle [1] signalait encore deux statues de femmes, probablement Jeanne, reine de Jérusalem et de Sicile, et sa sœur. Elles n'y sont plus, mais Révoil en a retrouvé un fragment.

Nous ne pouvons entrer dans le détail des sculptures conservées ; signalons cependant un modillon ou chapiteau sur lequel est représenté

[1] Iodocus Sincerus, dans son *Itinerarium Galliæ*. Voici le titre complet de cet ouvrage curieux et rare : *Itinerarium Galliæ ita accommodatum ut, ejus ductu mediocri tempore, tota Gallia obiri, Anglia et Belgium adiri possint, nec bis terve ad eadem loca rediri oporteat, notatis cujusque loci quas vocant deliciis, cum appendice de Burdigala.* Lugduni apud Jacobum du Creux, alias Molhard. Anno MDCXVI. L'ouvrage est assez gros, mais de très petit format, de manière à être mis facilement dans la poche. Il a été traduit par Thalès Bernard. Lyon et Paris, 1859. L'auteur est un Allemand de Thuringe dont le véritable nom est Zinzerling. Il se loue fort de l'affabilité des religieux de Montmajour qui lui donnèrent copie de l'inscription carlovingienne (?) de la chapelle de Sainte-Croix (voy. ci-dessous p. 134) et « l'abreuvèrent d'un vin généreux ». Il rappelle aussi qu'au siècle précédent lors du voyage de Charles IX et de Catherine de Médicis à travers la France (en 1564, voy. p. 168 et 125), le roi et ses courtisans avaient mesuré « avec leurs pieds et leurs épées » les dimensions de l'abbaye. Puisque nous parlons de Iodocus Sincerus disons que son livre contient la transcription des vers latins que Théodore de Bèze composa en l'honneur du Pont du Gard.

un buste d'homme à l'aspect furieux, ses longs cheveux hérissés, le front plissé, grinçant des dents : c'est le *mistral*, un des *trois fléaux de la Provence* avec le *Parlement et la Durance*, comme dit le vieux dicton.

On continua à construire à Montmajour dans les temps modernes : les bâtiments abbatiaux datent du XVII[e] siècle et conservent dans leur ruine



Cliché Févrot.

Montmajour. La chapelle Sainte-Croix-en-Jérusalem.

le caractère majestueux du temps. Tandis que ces bâtisses relativement récentes ne présentent plus que des murs effondrés, une des constructions les plus anciennes de l'abbaye, la chapelle de Sainte-Croix-en-Jérusalem, située à une centaine de mètres, au bas de la colline, a presque complètement échappé aux atteintes du temps et des hommes. Il est vrai que ses dimensions restreintes étaient une sauvegarde et qu'on avait assez à faire au moment de la Révolution de détruire les vastes bâtiments voisins. De plus elle est composée de matériaux excellents, taillés et appareillés avec le plus grand soin. Ce monument, qui est un petit chef-d'œuvre, méritait à bon droit l'attention des archéologues et des architectes. Il n'en

est pas qui ait plus exercé leur sagacité. Son plan en forme de croix à branches égales terminées par des absides, voûtées en cul-de-four, sa coupole centrale, le caractère même de l'ornementation y dénotaient l'influence byzantine et tendaient à la faire remonter aux premiers temps du moyen âge, d'autant plus qu'une inscription semblait la placer aux temps Carolingiens. Mais on sait que l'influence byzantine s'est fait sentir, au moins par des exemples isolés, beaucoup plus tard. De plus, le nom même de l'église, Sainte-Croix-en-Jérusalem paraissait indiquer une époque plus voisine du mouvement des croisades. D'ailleurs l'inscription qui servait de principal argument fut reconnue fausse. Une nouvelle inscription découverte au sommet du fronton du porche par Révoil et confirmant une charte citée par Dom Chanteloup [1] apprenait que cette chapelle commencée par l'abbé Rambert en 1016 avait été consacrée en 1019 par l'archevêque Pons de Marignane. Cette opinion fut adoptée par Quicherat et le problème sembla définitivement résolu [2]. Cependant M. Brutails dans une communication faite à l'Académie des Inscriptions et belles-lettres (28 janvier 1898) sans nier qu'une chapelle ait été consacrée en cet endroit à la date admise par Quicherat, semble avoir démontré que la chapelle actuelle est très différente et ne remonte pas plus haut que le XIIIe siècle ou la fin du XIIe [3].

Et maintenant, quelle était sa destination ? Les uns y ont vu la chapelle funéraire des moines de Montmajour et la lanterne de pierre qui la surmonte était justement destinée, disaient-ils, à contenir, non une cloche, mais un fanal brûlant en souvenir des morts. D'autres, avec autant de raison, y voient un baptistère.

Parmi les vestiges de la civilisation romaine partout répandus dans la région du bas Rhône, il y a deux groupes de monuments qu'on ne peut séparer des souvenirs antiques d'Arles et de Nîmes, nous voulons parler du théâtre et de l'Arc de triomphe d'Orange, — de l'Arc de triomphe et du Mausolée de Saint-Rémy.

[1] *Historia Montismajoris*, manuscrit conservé à la bibliothèque d'Arles.

[2] Jules Quicherat. *Mélanges archéologiques*, p. 149, 157, 354.

[3] M. Brutails pense que l'on a attribué après coup la date de la première chapelle de Sainte-Croix pour la consécration de laquelle on avait un texte, à la consécration de la chapelle actuelle pour laquelle les documents faisaient défaut. Il pense que l'ancienne chapelle de Sainte-Croix pourrait bien être la même que la chapelle dite de Saint-Trophime ou de Saint-Césaire.



Cliché Févrot.

Saint-Rémy. Restes de Glanum.
Le Mausolée des Jules. — L'Arc de triomphe.

SAINT-RÉMY

Au versant nord des Alpines, sur une terrasse en partie naturelle, en partie de main d'homme comme l'attestent les murs de grand appareil qui la soutiennent, terrasse entourée d'une ceinture de rochers sauvages qui s'ouvre au nord sur la riche plaine du Comtat, la vallée de la Durance et le mont Ventoux, — donc dans un cadre admirablement choisi, comme savaient le faire les Romains, — un arc de triomphe et, tout au près, un monument funéraire sont tout ce qui reste de l'antique Glanum qu'ignore Strabon mais dont parlent Pline, Ptolémée, Pomponius Méla, l'itinéraire d'Antonin et la carte de Peutinger.

Le Mausolée a surtout une rare valeur. On se demande comment, en

Gaule, dans une cité qui n'a jamais eu qu'une médiocre importance et pour des personnages qui prétendent bien se rattacher à la famille des Jules, mais ne sont pas autrement connus, — comment il a pu se faire qu'on ait construit un monument que les plus brillantes capitales pourraient envier et qui ferait honneur à des chefs d'empire. L'édifice, haut de 18 mètres, a trois étages. Sur un socle composé de trois degrés, s'élève d'abord un soubassement carré de $6^{m},50$ de côté orné de riches bas-reliefs. Il porte une construction en retrait également carrée dont chaque face est percée d'une arcade et qui présente à chaque angle une colonne corinthienne engagée d'un quart ; au-dessus, dix colonnes également corinthiennes disposées en cercle soutiennent une coupole sous laquelle sont placées les deux statues debout des défunts, un homme et une femme. Sur l'architrave du second étage côté nord est gravée l'inscription :

SEX L M IVLIEI C F PARENTIBUS SVEIS

ce qui se lit *Sextus*, *Lucius*, *Marcus Julii*, *Caii filii*, *parentibus suis* et se traduit : Sextus, Lucius, Marcus de la famille des Jules, fils de Caïus (ont fait élever ce monument) à leurs parents.

Malgré la conservation exceptionnelle du monument et le caractère bien déterminé de son architecture on n'est pas d'accord sur le siècle auquel il appartient. Mais la pureté et l'harmonie de l'ensemble, le style des sculptures et de l'ornementation, et dans l'inscription, l'excellente forme des lettres, l'usage de la diphtongue *ei* pour *i* ne permettent pas, il nous semble, de le placer plus bas que les environs de l'ère chrétienne, peut-être même, comme le veulent Rïtschl et Salomon Reinach, doit-on le rapporter aux derniers temps de la République. D'après M. Salomon Reinach, les bas-reliefs du soubassement — sauf celui du Sud représentant évidemment une scène de chasse divisée en trois sujets — seraient relatifs à des faits de la conquête des Gaules : combat de cavalerie entre Romains et Gaulois de Provence (face N.) ; combat d'infanterie autour du corps d'un guerrier tombé (face O.) ; combat au bord d'une rivière personnifiée par une divinité fluviale (face E.). Mais à supposer que l'artiste ait voulu faire allusion aux exploits de Jules César et quand même il aurait placé dans la main de tel ou tel des combattants (face O.) le *pilum* ou javelot du légionnaire, il nous semble qu'il songeait surtout à quelques-uns de ces sujets de la Grèce héroïque devenus les lieux communs de la sculpture : la *Chasse de Méléagre*[1] ; le *Combat des Amazones ;*

[1] L'animal fort mutilé qui se présente de face paraît bien être un sanglier. On le voit plus nettement sur les anciennes gravures faites d'après le monument.

la *Lutte autour du corps de Patrocle*. On n'y aurait pas vu autre chose si l'inscription ne portait le nom des Jules ; en tous cas, on aurait tort de leur attribuer une signification historique précise et d'y chercher des documents figurés pour les *Commentaires* de l'illustre dictateur.

Quoi qu'il en soit, la disposition en forme de tour du monument de Saint-Rémy, dont la destination est certaine, confirme l'opinion qui fait de la tour Magne un tombeau. Un autre monument fort semblable au mausolée de Saint-Rémy se trouvait à Aix en Provence ; mais on ne le connaît plus que par des gravures.



Cliché Févrot.

Tombeau des Jules.

Glanum qui existait avant la conquête romaine et était une des principales villes des Salyes fut appelée plus tard *Glanum Livii*. On a conjecturé que l'adjonction de ce mot Livii doit son origine à Marcus Livius qui fut consul avec Lucius Calpurnius Piso Cæsonius en l'an de Rome 738 (15 ans avant J.-C.). Il serait alors naturel d'attribuer à ce Livius la construction de l'arc de triomphe voisin du mausolée et non moins légitime de penser qu'il l'a fait élever en l'honneur de Néro Claudius Drusus le grand guerrier qui mourut en 745 de Rome (8 av. J.-C.) ; car ce Marcus Livius se rattachait aux Drusus. Son nom complet était Marcus Livius, L. f. (Lucii filius) Drusus Libo[1].

Cet arc de triomphe comprend une seule arcade dont l'archivolte est une guirlande de fruits et de feuilles sculptés, dit avec raison Mérimée,

[1] Papon. *Histoire générale de Provence*. Paris, 1777.

« avec la même perfection d'imitation, avec le même goût de la variété des détails qu'on observe dans la période gothique » et qu'on retrouve d'ailleurs dans plus d'une sculpture ornementale romaine [1]. Les colonnes cannelées qui ont perdu leurs chapiteaux étaient très probablement corinthiennes. A droite et à gauche de l'arcade sont sculptés des captifs et des captives d'un dessin ferme et large. Par ses dispositions générales l'arc de Saint-Rémy rappelle l'arc de Carpentras ; mais il paraît plus ancien.

A quelques centaines de mètres des ruines de Glanum, dans une belle situation, au pied des Alpines, entouré de vastes jardins et au milieu de grands arbres, luxe naturel plus apprécié en Provence qu'ailleurs, se voit un ancien prieuré, aujourd'hui devenu asile d'aliénés. Il doit son nom de Saint-Paul-du-Mausolée ou Saint-Paul-de-Mausole au monument romain qui le domine. Son église commencée peut-être au IXe siècle et dont le clocher rappelle par ses dispositions générales le tombeau des Jules, est accompagnée d'un cloître plus récent (XIIe siècle et commencement du XIIIe) qui n'a que le tort de n'être pas assez connu ; car c'est un des chefs-d'œuvre de l'architecture religieuse provençale. Ses arcades, portant sur des colonnettes accouplées, sont séparées — de trois en trois — par de larges pilastres au-dessus desquels sont insérées des consoles portant les arcs doubleaux de la voûte. Ces arcs doubleaux correspondent à des contreforts appliqués de l'autre côté du mur et faisant saillie sur la cour intérieure. Les fûts des colonnettes sont tantôt circulaires, tantôt octogonaux : l'un d'entre eux, malheureusement fort dégradé, semble avoir été entouré de nervures hélicoïdales. Les chapiteaux sont d'une remarquable variété. Là encore nous retrouvons des chapiteaux analogues aux chapiteaux corinthiens dont on avait le modèle dans le voisinage, les uns avec les feuilles d'acanthe à peine dégrossies, les autres plus fouillés. Comme transition entre le style gréco-romain et les habitudes ornementales du moyen âge, certains de ces chapiteaux corinthiformes portent au milieu de chaque face, sous le tailloir, une tête d'homme. L'imitation du mausolée des Jules se montre avec plus de précision dans certains éléments décoratifs qui pouvaient facilement s'adapter à ce goût de figures animées et fantastiques chères à l'ornementation du XIIe siècle. Ce sont des aigles, des monstres marins, des sirènes qui rappellent la frise du monument romain. Quelques-uns de ces motifs sont de véritables copies plus ou moins adroites. On pourrait croire aussi que l'archivolte de l'arc de triomphe

[1] Voyez ci-dessus, p. 12, 38, etc.

a été imitée dans les chapiteaux qui présentent des enroulements de sarments de vignes et des raisins. Mais cette ornementation végétale est trop dans le style qui dominera au XIIIe siècle pour qu'il soit nécessaire de faire intervenir ici l'imitation de l'antiquité.

Les environs du mausolée des Jules présentent le long du ravin de Saint-Cler ou de la route de Maussane les vestiges de diverses construc-



Cloître de Saint-Paul-du-Mausolée.

tions antiques : tour, réservoir, route dallée. Il ne reste rien d'un temple attribué à Diane, dont les matériaux ont été récemment employés par un administrateur animé d'un esprit « vraiment utilitaire » pour construire des cabanes de cantonniers ou de gardes forestiers.

Nous dirons encore en terminant combien ces ruines sont rehaussées par le cadre naturel qui les entoure. Elles semblent sous la garde du mont Gaussier auquel les traditions populaires et les poètes de Provence aiment à reconnaître la forme d'un lion accroupi. Mistral dans les *Isclo d'Or* interpelle le « monstre pétrifié, au dos rongé et fauve, où les oxycèdres et les genièvres lui fournissent la crinière qui flotte au précipice ». Le vieux lion « bonasse et brave qui vit monter les tours et sombrer les châteaux forts » daigne répondre au félibre et après avoir rappelé les

gloires du pays d'Arles auxquelles il présidait, lorsqu'il donnait son nom au golfe qui creuse la côte provençale, il dit.

« Mais tout passe et devient ennui... (Aujourd'hui), perdu dans la pierraille, n'ayant plus ni griffes, ni crocs, à la cime des Alpilles je vins me pétrifier. »

Unissant la décadence de la puissance provençale à la sienne, le lion ajoute :

« Par la ruse et le négoce que s'élève qui voudra ; par les armes et le tumulte que triomphe qui pourra. Toi, Provence trouve[1] et chante, et, marquante par la lyre ou le ciseau, répands autour de toi tout ce qui charme et monte vers le ciel. »

« Et le grand lion de roche sur lequel croît la broussaille, où s'accroche le genièvre, cela dit, rentra dans le silence. Au soleil qui venait de poindre s'irradiaient toutes les hauteurs du ciel ; et, ravi, mon cœur songeait à *Mireille* et à *Calendal.* »

Glanum fut détruit au moment de la grande invasion vers 408 par les Wisigoths. La population qui avait échappé au désastre se transporta deux kilomètres plus au nord, là où l'on constate, au X[e] siècle au plus tard, l'existence d'un bourg fortifié du nom de Saint-Rémy. Ce bourg, malgré la distance, faisait bien partie du domaine de l'abbaye de Saint-Rémy de Reims qui perdit ses droits sur le pays en 1331.

Saint-Rémy a des maisons de la Renaissance telles que la maison de l'astrologue Nostradamus dont le buste orne une de ses fontaines et la maison des Mistral-Mondragon ou maison du Planet récemment saccagée par des « embellissements » coupables. Près de là, sur une rue traversée par des arcades, dans une habitation particulière, se trouve une tour dont la porte en gothique flamboyant, donne accès à un escalier à vis, de pente très douce, qui, par son habile construction, est comparable à la vis de Saint-Gilles et à l'escalier François I[er] au château de Blois.

La mairie conserve un certain nombre de fragments antiques : des inscriptions gauloises en caractères grecs, — une inscription latine en l'honneur d'un certain Ebutius Agathon qui, après avoir été trois fois Augustale à Arles, exerça les fonctions d'administrateur des finances de Glanum, — une tête de taureau plus petite que nature, — surtout un buste d'homme et un buste de femme d'une véritable valeur artistique. Oubliés dans les greniers où ils risquent de se perdre, ces bustes devraient ou

[1] On sait que le mot de troubadour, comme le mot trouvère veut dire le *trouveur* c'est-à-dire l'inventeur.

être placés dans la salle d'honneur de l'édifice municipal ou être envoyés au Musée d'Arles. Peut-être sont-ce les têtes qui manquent aux deux statues du mausolée.

Une grande partie de la canalisation souterraine construite au temps des Romains pour conduire à Arles les eaux des Alpines (voir ci-dessus p. 72-74) sert encore aux usages domestiques et à l'irrigation des campagnes voisines de Saint-Rémy. On peut en suivre le parcours grâce à des « regards » antiques bien connus des gens du pays. Le canal est alimenté par de grands travaux de drainage et de captation de sources pratiqués dans la région montagneuse, puis par des drainages continués le long de son parcours. Le fond du canal est une maçonnerie solidement cimentée avec ce ciment hydraulique imperméable que les Romains ont su fabriquer mieux que personne. Il en est de même des murs latéraux jusqu'à une certaine hauteur au-dessus des eaux moyennes. Ensuite ces murs se continuent seulement en pierres sèches de manière à laisser filtrer les eaux de drainage de telle sorte que ces eaux soient recueillies dans la partie cimentée qui ne les laisse plus échapper. Les gens du pays constatent que l'existence de cet aqueduc rend l'alimentation des puits fort difficile et leur possibilité plus rare, à moins que le sondage ne tombe juste sur le canal; ce qui permet alors d'avoir des puits d'eau courante.

Malgré leur situation écartée, loin des grands centres, en dehors des grandes voies de communication, les ruines de Glanum, protégées d'ailleurs par leur isolement, ont attiré l'attention des savants et des artistes, même lorsque les voyages étaient bien plus difficiles et le respect des vieux monuments plus rare qu'aujourd'hui. Dès 1724, les États de Provence votaient une somme de 3000 francs pour leur réparation; en 1795, l'éditeur-artiste Beaumont publiait à Londres sur les antiquités de Saint-Rémy une gravure que la magnifique eau-forte d'Octave de Rochebrune a fait oublier; entre temps Hubert Robert leur donnait une place dans un des quatre tableaux, aujourd'hui au Louvre, où il groupait les plus célèbres monuments romains de notre sol et Alexandre de Laborde les faisait reproduire dans les belles planches de ses *Monuments de France*. Il y a quelques années on les sculptait en bas-relief sur le monument du poète provençal Roumanille, à Avignon.



Cliche Fevrot.

Orange. Théâtre romain, extérieur.

ORANGE

Orange, l'ancienne *Arausio*, a été dans l'antiquité comme dans les temps modernes beaucoup plus importante que Glanum ou Saint-Rémy.

Capitale des Cavares, elle avait vu se heurter sur son territoire, dans un terrible choc, l'armée des Cimbres et des Teutons et l'armée des Romains (105 av. J.-C.). Sous la domination de Rome, où elle eut le titre de colonie [1], elle fut une des plus brillantes villes des Gaules. Plus

[1] C'est de Jules César qu'elle avait reçu une colonie composée de soldats de la deuxième légion. De là son nom officiel : *Colonia Firma Julia Secundanorum, Arausio.* On sait à quelle tribu de Rome elle avait été rattachée.

tard, elle devint une principauté et l'on a à peine besoin de rappeler que la famille d'Orange, une des plus illustres de l'Europe, donnait, aux Pays-Bas, les Stathouders qui fondèrent son indépendance et, à l'Angleterre, le roi qui affermit ses libertés.

Maurice de Nassau, malgré le grand rôle qu'il jouait dans la politique générale, et tous les efforts qu'exigeaient la défense et le gouvernement des Provinces unies, n'oubliait pas sa petite seigneurie, située bien loin dans la vallée du Rhône et il l'entourait en 1622 de fortifications qui n'avaient pas alors leurs pareilles ; car Maurice de Nassau était le premier ingénieur militaire de son temps et il ne ménagea rien pour que cette enclave en terre de France pût résister, quoique isolée, aux entreprises possibles du roi son puissant voisin. Les restes des monuments romains que les barbares n'avaient que très incomplètement détruits donnaient des matériaux de premier choix, tout ouvrés, et pour ainsi dire à pied d'œuvre ; heureuse fortune qu'il ne fallait pas négliger ! C'est alors que disparurent complètement les Arènes, c'est alors que l'hippodrome fut réduit aux quelques pans de murs qu'on voit encore. Si le théâtre fut plus épargné, c'est qu'il fut empâté dans le rempart. Quant à l'arc de triomphe, il avait été déjà transformé au moyen âge par Raymond des Baux en un château fort et ce château avait été habité par les princes d'Orange dont plusieurs actes sont datés du *Château de l'Arc*.

L'arc de triomphe d'Orange est un des plus beaux que nous ait laissés l'antiquité. Par ses dimensions il vient au troisième rang, après l'arc de Constantin et l'arc de Septime Sévère, avant l'arc de Titus. Il est percé de trois arcades et présente sur chacune de ses faces quatre colonnes corinthiennes, les colonnes d'angle servant à la fois à deux faces. Des frontons sont disposés au-dessus de l'arcade centrale et réunissent les colonnes des faces latérales. Les sculptures sont d'une grande richesse et d'une grande variété[1]. On y voit d'abord des armes de toutes sortes : casques, javelots, armures complètes, enseignes (une entre autres surmontée d'un sanglier), des proues de vaisseau, des ancres, des cordages et des gréements divers, des gladiateurs, des captifs (hommes et femmes), des scènes de combat. Ce sont là pour l'histoire militaire de Rome des documents d'une valeur comparable à ceux que nous donne la colonne Trajane. On y voit aussi des attributs religieux, des sirènes, une tête d'Apollon entourée de rayons. Puis ce sont, le long des archivoltes prin-

[1] La façade occidentale a perdu presque complètement les siennes.

cipalement, des fruits, des fleurs, des plantes diverses, épis de blé, pommes de pins, feuilles de vigne, raisins, poires, pommes, grenades, muguets ou clochettes se déroulant en guirlande ou s'échappant de cornes d'abondance. On pourrait insister sur la pureté des corniches, et l'admirable exécution de leurs éléments plus géométriques. Aussi, quoi qu'en dise Caristie, qui attribuait le monument aux Antonins, et, tout en reconnaissant que des artistes de ce temps, spécialement bien inspirés, auraient été capables de construire l'arc d'Orange, rien n'empêche d'admettre qu'il appartienne au premier siècle de notre ère. La présence des trois ouvertures, au lieu d'une seule, n'est pas une objection décisive. Sans doute les plus anciens arcs de triomphe qui nous soient connus, y compris l'arc de Titus, n'ont qu'une seule arcade; mais des médailles de l'an 16 av. J.-C. donnent la preuve que les trois arcades avaient déjà été appliquées à ce genre d'édifice. Tandis que l'architecte Caristie tenait pour le second siècle après J.-C., M. de Witte, l'archéologue, proposait la date de 121 avant notre ère et prétendait que le monument glorifiait les généraux romains qui avaient fait les premières conquêtes dans la Gaule transalpine, soit Domitius Ahénobarbus, soit Fabius l'Allobrogique, soit plutôt Sextius le fondateur d'*Aquæ sextiæ* (Aix en Provence)[1].

Ce sont bien en effet des trophées de Gaulois vaincus qui y sont représentés ; et, parmi les noms gravés sur les boucliers, on peut lire nettement celui de Sacrovir. Il était donc naturel de penser qu'il s'agissait ici de ce Julius Sacrovir qui, avec Julius Florus, essaya de soulever les Gaules contre Tibère. M. de Saulcy, mis ainsi sur la voie, essaya de reconstituer l'inscription de l'architrave en employant le moyen qui avait si bien réussi à Séguier pour la Maison Carrée. En se guidant d'après les traces laissées par les crampons des lettres de bronze qui la formaient, il crut pouvoir lire sur la première ligne le nom de Tibère et l'indication de son quatrième consulat, ce qui donnerait l'année 21 après J.-C., date qui s'accorde parfaitement avec la victoire sur Sacrovir. Cette opinion a été adoptée par E. Desjardins et est en effet la plus vraisemblable.

[1] Cette opinion était déjà exprimée par Jean-Isaac Pontanus dans son *Itinéraire de la Gaule Narbonnaise* (Leyde, 1606). Pontanus croyait reconnaître dans les sculptures les figures de trois triomphateurs et lisait sur la poitrine d'un roi prisonnier le nom « très usité chez les Arvernes de Buduacus ». Iodocus Sincerus dans l'ouvrage latin cité plus haut transcrit en français l'opinion des gens du pays et nous dit que les habitants d'Orange croyaient généralement que leur arc de triomphe se rapportait à Marius et à Catulus « dont les noms se lisent apertement en deux endroits ». La signification de l'arc d'Orange occupa à diverses reprises les savants du XVII[e] et du XVIII[e] siècles entre autres Gronovius.

Nous ne reviendrons pas sur la discussion ; mais nous voudrions y apporter quelques arguments nouveaux, pour ou contre, qui ne nous paraissent pas avoir été indiqués jusqu'ici. On peut objecter d'abord que le mouvement provoqué par Florus et Sacrovir n'intéressa que très indirectement la Provence. Florus appartenait au nord de la Gaule, Sacro-



Cliché Févrot.

Arc de triomphe.

vir était Eduen et c'est à Autun qu'il fut vaincu. On ne voit pas non plus ce que viennent faire des trophées maritimes lorsqu'il s'agit d'une guerre où les vaisseaux ne jouèrent aucun rôle. D'autre part il semble qu'il y ait une disproportion bien grande entre le monument et l'événement qu'il célèbre. La révolte (et Tibère en avait bien jugé dès le début), eut peu d'extension et fut facilement réprimée. Mais, comme nous l'apprend Tacite (*Annales*, III, 44), tout le monde n'avait pas vu aussi juste que l'empereur ; Rome avait été vivement émue et on avait blâmé le calme de Tibère qui ne s'était pas rendu de sa personne en Gaule, n'y avait même pas envoyé Drusus et avait laissé tout faire à des lieutenants. Un autre

détail est favorable à l'hypothèse soutenue par E. Desjardins. On a vu que parmi les sculptures de notre édifice se trouvent des figures de gladiateurs ; or Sacrovir avait placé à son avant-garde, des guerriers bardés de fer pris parmi les esclaves destinés aux combats du cirque [1].

On peut trouver en dehors d'Orange, des arcs de triomphe égaux ou supérieurs au sien par la valeur d'art et l'intérêt historique. Mais son théâtre est unique : aucun théâtre antique n'est dans un pareil état de conservation. « Evidemment il y a ici, comme le dit Taine, la marque d'une civilisation complète et l'on ferait une étude sur Sophocle avec ce point de départ. » La façade de 36 mètres de haut se développant sur une longueur de 103 mètres est d'un effet saisissant dans sa simplicité un peu nue.

Elle a perdu un avant-corps s'élevant environ au tiers de la hauteur totale. Cet avant-corps permettait aux acteurs de passer derrière la scène pour y pénétrer par les portes du fond. Car il ne faut pas croire que ces portes centrales, s'ouvrant aujourd'hui sur la place et masquées autrefois par cet avant-corps, donnaient passage au public. Cette construction existait encore à la fin du XVe siècle comme en témoigne un croquis pris sur place par Giuliano da San Gallo croquis que nous reproduisons [2].

Dans la partie élevée de la façade, on remarque deux rangées parallèles de grandes pierres, espèces de corbeaux plantés normalement dans le mur et placés exactement deux par deux au-dessous l'une de l'autre. Les pierres de la rangée supérieure sont traversées verticalement par des trous cylindriques, tandis que les pierres de la rangée inférieure sont plus larges et présentent une surface plate et bien unie. Dans les premières étaient insérées et sur les plus basses venaient s'appuyer les perches qui correspondaient à d'autres pièces de bois insérées par leur

[1] *Ferratos milites* (Tacite, *Annales*, III, p. 45) ; *e servitiis, gladiaturæ destinati* (*ibid*, ch. 43). — Si, à l'exemple de M. de Witte, on ne veut pas accorder de l'importance au mot *Sacrovir*, si on se contente d'y voir le nom d'un chef gaulois quelconque dont le rôle politique n'est pas plus connu que celui de ses compatriotes dont les noms sont inscrits à côté du sien, si l'on remarque en outre qu'un grand nombre de ces inscriptions ont disparu, on pourrait émettre aussi l'hypothèse que l'arc d'Orange consacre le souvenir de la victoire de Rome sur Sabinus, sous le règne de Vespasien. La révolte de Sabinus avait été beaucoup plus dangereuse que celle de Sacrovir ; car elle se liait à l'insurrection des Bataves avec Civilis et des Germains avec Velléda. Dans cette hypothèse, la présence des trophées maritimes s'expliquerait mieux. De plus la date intermédiaire entre Tibère et le second siècle aurait chance de mettre d'accord les deux opinions fondées sur l'étude purement architecturale du monument.

[2] Voy. p. 152. Dans son dessin, San Gallo a pu rétablir les formes incomplètes ou dégradées, mais n'a rien inventé. Voy. l'*Ami des Monuments,* année 1890, p. 111-112.

base dans la crête du mur demi-circulaire entourant les gradins. Ce système portait le *velum* servant d'abri contre le soleil et la pluie.

La scène était protégée d'une façon permanente par un toit s'appuyant sur de fortes pièces de charpente encastrées dans la face intérieure du mur de la façade et disposées de manière à laisser la vue complète du



Cliché Févrot.

Théâtre romain, intérieur.

spectacle aux personnes occupant les rangs les plus élevés des gradins. On ne connaît pas, paraît-il, d'autre exemple d'une construction semblable. Ce toit a dû être détruit par un incendie dont les traces sont encore apparentes dans l'aspect rougeâtre et calciné des pierres qui le soutenaient. La scène a également perdu ses colonnes et son revêtement de marbres rares. Mais elle a conservé au fond ses trois portes, dont celle du milieu « la porte royale » servait exclusivement à l'acteur principal. Deux autres portes (cinq en tout) sont ouvertes sur les ailes en retour. L'une était censée donner sur l'*Agora*, c'est-à-dire la ville, l'autre sur la campagne. C'était « le côté cour » et le « côté jardin ». Au-dessus de la porte royale une grande niche contenait une statue colossale d'empereur dont on a retrouvé le torse. De vastes dégagements à droite et à gauche servaient de loges ou de foyer pour les acteurs, de salle d'attente pour

la figuration qui était souvent très nombreuse, de lieu de repos et de promenoir pour le public. Dans une de ces salles a été placé à juste titre le buste de Caristie qui restaura avec une respectueuse perspicacité et décrivit avec non moins de soin les édifices antiques de la ville.

Le Théâtre nous donne un exemple frappant de l'esprit pratique que les Romains apportaient à toutes choses. S'ils ne reculaient devant aucune dépense pour atteindre les effets grandioses qu'ils se proposaient, ils évitaient avec soin toute peine et tous frais inutiles. En architecture, comme à la guerre, ils étaient décidés à tout pour la victoire ; mais ils ne voulaient que des sacrifices nécessaires. De même qu'aux amphithéâtres de Fréjus et de Saintes et au théâtre de Vaison, les gradins du théâtre d'Orange étaient en grande partie découpés dans une colline. C'est dans la même colline à droite du théâtre et communiquant au besoin avec lui, qu'avait été creusée une partie du cirque ou hippodrome dont une arcade subsistante est comme égarée assez loin au travers d'une rue.

Malgré ce souci de ménager l'argent et la main-d'œuvre — à Orange comme à Arles, — tout le bassin de la Méditerranée avait été mis à contribution pour l'ornementation du théâtre. On a retrouvé dans les décombres des marbres roses, rouges, gris, le marbre blanc de Carrare, le marbre vert de Grèce, le jaune de Sienne, la brèche d'Afrique, sans compter de magnifiques colonnes monolithes de granit.

Mais si le théâtre d'Orange était comparable par la magnificence à celui de la grande cité du delta du Rhône, il en différait notablement par le caractère de la construction. Tandis que le théâtre d'Arles est presque un théâtre grec, le théâtre d'Orange est complètement romain ; il l'est par le peu d'étendue relative de l'orchestre qui était occupé par des sièges ; il l'est par les dimensions plus grandes données à la scène de façon à y permettre le développement de ces riches cortèges auxquels les Grecs attachaient moins de prix ; il l'est encore par le caractère des moulures et des colonnes. Tandis qu'à Arles les feuilles d'acanthe des deux colonnes conservées de la scène sont grecques de forme et disposées sur le chapiteau à la manière grecque, les fragments corinthiens retrouvés à Orange sont analogues aux colonnes du Panthéon d'Agrippa et du temple de Jupiter Stator. Tandis que le grand ordre du théâtre d'Arles était ionique et rappelait le temple de la Victoire Aptère d'Athènes, à Orange, sur la façade principale comme sur les façades latérales, les pilastres sont toscans. Ici on peut être sans restriction d'accord avec Caristie et Révoil qui placent la construction de ce monument au IIe siècle de notre ère sous Antonin ou Marc-Aurèle.

On savait bien par Vitruve que les architectes de l'antiquité avaient une juste préoccupation de la bonne acoustique ; on connaissait les études et les expériences qu'ils avaient faites à ce sujet. Mais on n'en a pas moins été profondément surpris, lorsqu'on a constaté que, même dans ce théâtre délabré d'Orange, si vaste et en plein air, la voix des acteurs sans cothurne et sans masque portait jusqu'aux derniers gradins. C'est ce que l'on a reconnu en 1869 dans la représentation du *Joseph* de Méhul. Depuis on y a entendu Mounet-Sully dans *Œdipe Roi*[1], Mme Bartet dans *Antigone*, Mlle Bréval dans l'*Hymne à Pallas* de Saint-Saëns. Ces murs ont raisonné des accents vraiment antiques de l'*Hymne à Apollon* reconstitué par M. Théodore Reinach sur le texte découvert à Delphes. En 1900 on y a représenté une adaptation d'*Alceste*, en 1902 les *Phéniciennes*. Enfin on y devait donner la première représentation des *Barbares*, œuvre de Saint-Saëns jouée récemment à l'Opéra. Il est regrettable que ce projet n'ait pas abouti, car c'est à Orange, et spécialement dans le théâtre devenu un refuge contre les farouches envahisseurs, que se passe le drame.

Sans exagérer l'importance de ces résurrections, il y a tout un symbole dans les efforts ainsi faits pour rattacher le présent à un passé lointain.

Devant le théâtre d'Orange un gracieux groupe d'Injalbert représente la Civilisation antique, belle encore, mais prête à s'endormir d'un dernier sommeil, transmettant d'une main défaillante la lumière du Vrai et du Beau à la Civilisation moderne. Ce groupe est bien à sa place ; jamais en effet on ne sentira mieux cette solidarité qui unit les générations à travers les siècles ; jamais on ne sentira mieux comment l'art et l'idée survivent aux révolutions et aux catastrophes que devant ces monuments antiques de la Provence qui, tout mutilés qu'ils sont, nous parlent un langage que nous comprenons encore. En nous inspirant le respect du passé ils nous enseignent la confiance en l'avenir ; car ils disent bien haut que le beau qu'on a aimé, qu'on a exprimé, se retrouve toujours, même sous des ruines. La leçon s'adresse à tous. Sans doute nous, Français, nous pouvons l'entendre mieux que d'autres ; car la civilisation gréco-romaine a mis plus fortement sur nous son empreinte. Mais cette civilisation est une inspiratrice commune pour les peuples de l'Europe moderne ; et elle rayonne sur les bords de la Tamise et sur les bords du Rhin comme sur les bords de la Seine et du Rhône.

[1] On y avait joué aussi le même jour, la *Revanche d'l'Iris* et l'*Ilote ;* mais ces fantaisies gracieuses et spirituelles parurent trop légères pour un pareil cadre. Voyez Larroumet, *Le théâtre antique d'Orange*, dans ses « *Études de littérature de l'Art* ». Les paroles de l'hymne à Pallas sont de M.-J. Croze.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

NIMES

Esplanade, Arènes, Fontaine de Pradier, Palais de Justice 3
Arènes. Vue sur le grand axe 5
— Vue sur le petit axe 6
— Intérieur 7
— Galerie du rez-de-chaussée 9
— Galerie du premier étage 11
Maison Carrée. Extérieur 13
— Intérieur 15
Musée de la Maison Carrée. Danseuse grecque 16
— Tête de Vénus 17
— Vénus de Nîmes 18
— Julia Mammœa 19
— Tête de bronze 21
Monument du poète Jean Reboul 22
Canal de la Fontaine 23
Le Jardin de la Fontaine 24
Bains romains 25
Temple de Nemausus 26
— Intérieur du sanctuaire 27
Porte d'Auguste 29
Tour Magne 30
Jardin de la Fontaine. La Source 31
Pont du Gard 33
Ruines du château d'eau romain (*Castellum divisorium*) 35
La Poésie légère de Pradier 42
Monument d'Alphonse Daudet 43
Cathédrale de Saint-Castor 44
Église Saint-Baudile 45
Église des Saintes Perpétue et Félicité 46
Église Saint-Paul 47
Peintures murales d'Hippolyte Flandrin à l'église Saint-Paul. L'égalité chrétienne. 48
— Procession des Vierges 49
— Procession des Martyrs 49
L'Immortalité par Pradier 51
Fontaine de Pradier 53

ARLES

Vue générale 55
Arlésienne coiffée de « la cravate » 58
Arlésienne coiffée du « ruban » 59
Palais de Constantin. Vue de la façade nord depuis sa récente restauration 62
— Intérieur de la salle absidiale depuis les dégagements récents 63
Place Royale. Église Sainte-Anne (Musée Lapidaire). Hôtel de ville. Obélisque du cirque. Église Saint-Trophime 65
Restes d'aqueduc romain à Barbegal 67
Arènes. Vue extérieure 68
— Vue intérieure un jour de courses de taureaux 69
— Galerie supérieure (1er étage) et vue de la galerie inférieure 71
Théâtre antique. « Tour de Roland », vue prise du jardin (côté Sud) 73
— Vue intérieure 75
La Vénus d'Arles 77
Plan schématique du musée Lapidaire 80
Musée Lapidaire dans l'ancienne église Sainte-Anne 83
Musée Lapidaire. Fragment d'une statue de Livie ou de Vénus 84
— Danseuse 85
— Sarcophage dit d'Hippolyte 91
— Sarcophage de Julia Tyrannia 95
— Tombeau dit de Constantin ou du Triomphe de la Croix. Sarcophage dit du Christ et des Apôtres 97
— Sarcophage dit de l'Orante ou de Moïse. Couvercle du sarcophage d'Hydria Tertulla et de sa fille Axia, Sarcophage à colonnes, le Christ et les Apôtres . 99
— Sarcophage de deux époux (Histoire de Jonas, etc.). Sarcophage d'Optatina Creticia. Sarcophage de deux époux (Passage de la mer rouge) 101
Eglise Saint-Trophime. Vue du portail 104
— Intérieur 105
Cloître de Saint-Trophime, ensemble des galeries 106
Cloître de Saint-Trophime. Galeries romanes 107
Chapelle de l'Assomption (devenue une habitation privée) 108
Cheminée en plâtre de la Renaissance, maison Réguis, rue de la Tour-du-Fabre . 109
Puits du XVIe siècle. Maison Fournier (ancienne maison Datty), rue des Arènes . . 110
Maison de Divonne (XVIe siècle), rue de la Roquette 111
Cour de l'hôtel Nicolaï (XVe siècle), rue Nicolaï 112
Cour du Collège (ancien hôtel de Laval, XVe siècle) 113
Le Collège (ancien hôtel de Laval) 114
Gargouilles de la cour du Grand Prieuré (rue du Grand-Prieuré) 115
Porte du XVIe siècle de l'ancienne chapelle de l'Hôpital (rue Dulau) 116
Porte renaissance d'une maison de la rue de la République 117
Puits dans la cour d'une maison de la rue Baléchou (fin Louis XIV) 119
Allée des Alyscamps 121
Les Alyscamps, entrée du cimetière établie par les moines de Saint-Victor (XIIe siècle) 123
Chapelle Saint-Honorat des Alyscamps 125

MONTMAJOUR

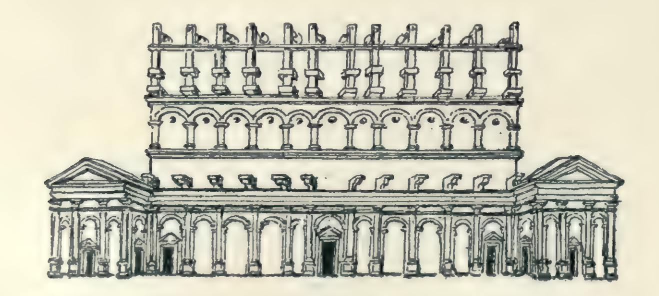
Abbaye de Montmajour. Vue générale. La tour de Pons de l'Orme. Les bâtiments abbatiaux. L'église basse et l'église haute 127
Abbaye de Montmajour. Le puits du Cloître. La tour de Pons de l'Orme 129
Abbaye de Montmajour. Le cloître 131
Montmajour. La chapelle Sainte-Croix-en-Jérusalem 133

SAINT-RÉMY

Restes de *Glanum*. Le Mausolée des Jules. L'Arc de triomphe 135
Tombeau des Jules 137
Cloître de Saint-Paul-du-Mausolée 139

ORANGE

Théâtre romain (extérieur) 142
Arc de triomphe 145
Théâtre romain (intérieur) 147
Fac-similé du croquis du théâtre d'Orange, par Giuliano da San-Gallo 152



Fac-similé du croquis du théâtre d'Orange, par Giuliano da San-Gallo.

BIBLIOGRAPHIE [1]

GÉNÉRALITÉS

Corpus Inscriptionum Latinarum. Le tome XII par *Hirschfeld* a recueilli les inscriptions de la Gaule Narbonnaise. Il contient une bibliographie complète indiquant à peu près tout ce qui a été publié sur les antiquités romaines de la région.

Montfaucon. — L'Antiquité expliquée.

Piganiol de la Force. — Description historique et géographique de la France.

Iodocus Sincerus. — Itinerarium Galliæ (voy. p. 124).

Paul Merula (Van Merle). Cosmographiæ generalis libri tres, item cosmographiæ particularis libi quatuor quibus Europa in genere, speciatim Hispania Gallia, Hispania describuntur. Cum tabulis geographicis æneïs multo quam antehac accuratioribus : Amsterdam apud Guilielmum Blaeu CIC IC CXXXVI, in-12. Il y est question de Nîmes et d'Arles dans le second volume, p. 365 et p. 381. La première édition date de 1605 et est in-4°.

Zeiller. — Topographia Galliæ, 4 vol. in-f°. Francfort-sur-le-Mein. Le tome IV. Les Dictionnaires géographiques de *Thomas Corneille*, de *Bruzen de la Martinière*, d'*Expilly*.

Abbé Longuerue. — Description historique et géographique de la France ancienne et moderne.

Alexandre de Laborde. — Les monuments de France, classés chronologiquement. In-f°, Paris, 1816.

Grangent, Durand et Durant. — Description des Monuments antiques du midi de la France.

Millin. — Voyages dans les départements du midi de la France.

Le même. — Antiquités nationales.

Honoré Bouche. — La Chorographie ou description de la Provence et l'histoire chronologique du même pays. In-f°, Aix, 1664.

Archives de la Commission des Monuments historiques (1er vol.).

Dom Vaissette. — Histoire du Languedoc. In-f°. Paris, 1730.

Ernest Desjardins. — Géographie de la Gaule romaine.

Cellarius. — Notitiæ orbis antiqui.

[1] Nous indiquons dans cette bibliographie : les livres les plus importants ; ceux où l'on trouve des indications bibliographiques nombreuses; enfin quelques ouvrages rares ou peu connus.

Muret. — Catalogue des Monnaies gauloises de la Bibliothèque nationale.

H. de la Tour. — Atlas des Monnaies gauloises.

Révoil. — Architecture romane du midi de la France.

Mérimée. — Notes d'un voyage dans le midi de la France.

Ch. Lenthéric. — Les villes mortes du golfe de Lyon.

Le même. — La Grèce et l'Orient en Provence.

E. Michon. — Statues antiques trouvées en France au musée du Louvre. La cession des villes d'Arles, Nîmes et Vienne en 1822 (Mémoires de la Société des antiquaires de France, t. LX. Paris, 1901, p. 79-173).

NIMES

Clérisseau. — Antiquités de Nîmes, 2 vol. in-f°, 1876 et 1806.

Ménard. — Histoire civile, ecclésiastique et littéraire de la ville de Nîmes.

Dom Vaissette. — Éclaircissements sur les antiquités de la ville de Nîmes.

E. Germer Durand. — Dictionnaire topographique du département du Gard.

Mémoires de l'Académie du Gard.

Poldo d'Albenas. — Discours de l'antique cité de Nîmes (voy. p. 32).

Deyron. — Antiquités de Nîmes. Grenoble, 1656, petit in-4°. Deuxième édition très augmentée, Nîmes, 1663.

Jacobus Grasserus. — De Antiquitatibus Nemausensibus dissertatio. Ad usum peregrinantium. Lyon 1617, format de poche. Ouvrage réuni en général à l'Itinerarium Galliæ de Jodocus Sincerus.

Hippolyte Bazin. — Nîmes gallo-romain.

Révoil. — Rapport sur les fouilles de l'amphithéâtre de Nîmes.

Desiré Nisard. — Nîmes dans la collection de l'histoire des villes de France.

Les mémoires divers de MM. Aug. Pelet, Maurin, Durand, Godard, Pothier, Maruéjol, Aurès.

Germer Durand. — Promenade d'un curieux dans Nîmes.

Albert Michel. — Nîmes et ses rues.

Germer Durand et Allmer. — Collection épigraphique de Nîmes.

ARLES

Nous renvoyons surtout aux manuscrits, documents et mémoires divers recueillis par l'abbé *Bonnemant*, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (1760-1791) et conservés à la Bibliothèque de la ville. Voir aussi à la même bibliothèque les manuscrits recueillis par M. Mège et, aux archives de la ville, le fonds Véran.

J. Séguin. — Antiquités d'Arles, 1687.

Duport. — Histoire de l'église d'Arles, 1690.

Anibert. — Mémoires historiques et critiques sur l'ancienne république d'Arles, Iverdon 1779-81, 4 vol. in-12.

Millin. — Voyage dans les départements du midi de la France. Tome III (1808).

La Lauzière. — Annales d'Arles.

Comte de Villeneuve. — Statistique du département des Bouches-du-Rhône, avec Atlas, Marseille, 1824.

L. Jacquemin. — Guide du voyageur dans Arles. Arles, 1835.

Le même. — Monographie de l'amphithéâtre d'Arles (1846-47).

H. Clair. — Des monuments d'Arles antique et moderne. Arles, 1837.

J.-J. Estrangin. — Études archéologiques, historiques et statistiques sur Arles. Aix, 1838.

Le même. — Description de la ville d'Arles antique et moderne, etc. Aix, 1845.

Saurel. — Dictionnaire des villes et villages des Bouches-du-Rhône.

E. Leblant. — Les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles.

Congrès archéologique de France. 63e session. Séances générales tenues à Arles en 1876. Paris, Champion, 1877.

Gautier Descottes. — Aqueducs antiques de la ville d'Arles (extrait du volume précédent).

Charvet. — L'Hôtel de ville d'Arles. Paris, 1898.

Hippolyte Bazin. — Arles gallo-romain.

Allmer. — Revue épigraphique du midi de la France.

E. Fasin. — Le Musée, revue historique et littéraire (1868-77).

Le même. — Le Bulletin archéologique d'Arles (1889-91).

Bulletin de la Société des amis du vieil Arles 1902 et suiv.

ORANGE

Roussel, Morel, Duhamel. — Une ancienne capitale, Orange.

Caristie. — Les monuments antiques d'Orange.

Ernest Desjardins. — L'Arc d'Orange (*Bulletin de la Société centrale des Architectes*, 1883).

Révoil. — Le thâtre antique d'Orange (Bulletin monumental, 1883).

SAINT-RÉMY

Deloche. — Saint-Rémy de Provence au moyen âge (*Mém. de l'Ac. des Insc.*, t. XXXIV, 1re partie).

Article de M. Saulcy sur les moulages des bas-reliefs d'Orange et de Saint-Rémy (*Journal des Savants*).

TABLE DES MATIÈRES

Avant-Propos 1

NIMES

Les villes romaines du midi de la France, 3. — Nîmes. Aspect général, 5. — L'Amphithéâtre (les Arènes), 6. — La Maison Carrée, 12 ; son Musée, 18. — La fontaine de Nîmes et ses jardins, 22. — Le Temple de Nemausus (temple de Diane, Nymphée), 24. — La Tour Magne et l'enceinte fortifiée, 29. — Le Pont du Gard, 32. — Le château d'eau, 35. — Le Théâtre, 36. — Restes de la Basilique, du Cirque, du Xyste, etc., 37. — Le Musée lapidaire, 38. — Mosaïques, 40. — Galerie de peinture et de sculpture, 43. — Les églises Saint-Castor, Saint-Paul, etc, 50. — Le Palais de Justice, 52. — Les Cimetières, 52. — L'Esplanade et la fontaine de Pradier, 53.

ARLES

Prospérité d'Arles dans l'antiquité. Son histoire, 55. — Les Arlésiennes, 61. — Restes du Forum, du Cirque, du Palais de Constantin, etc., 64. — L'obélisque, 68. — La *Porta aquaria* et l'aqueduc de Barbegal, 70. — L'Amphithéâtre (les Arènes), 74. — Le Théâtre, 76. — La *Vénus d'Arles*, 78. — Le Musée antique. Statues et bas-reliefs, 81. Inscriptions, 88. Monuments funéraires païens, 91. Monuments funéraires chrétiens, 96. — Les églises d'Arles, 105. — Saint-Trophime et son cloître, 106. — Notre-Dame la Major ; chapelle de l'Assomption, etc., 113. — Édifices civils. Tour de l'horloge. Hôtel de Ville. Maisons curieuses, 115. — Musée Réattu, 120. — *Museon Arlaten*, 120. — Les Alyscamps, 122.

MONTMAJOUR

Origine de Montmajour, 127. — La chapelle de Saint-Trophime ou de Saint-Césaire, 129. — L'église, 130. — Le cloître, 132. — La chapelle de Sainte-Croix-en-Jérusalem, 133.

SAINT-RÉMY

L'ancienne *Glanum*, 135. — Le tombeau des Jules, 136. — L'Arc de triomphe, 137. — Saint-Paul-de-Mausole, 138. — Curiosités diverses de Saint-Rémy, 139.

ORANGE

L'ancienne *Arausio*, 142. — L'Arc de triomphe, 143. — Le Théâtre, 146. — Conclusion, 149.

Table des Gravures 150

Bibliographie 153

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

